MARIA TRANDAFIR • LILIANA BALAN

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

sugestii pentru rezolvarea subiectelor de tip I

2002 bac

EDITURA NA

Scanned with OKEN Scanner

Maria TRANDAFIR Liliana BALAN

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

sugestii pentru rezolvarea subiectelor de tip I

Editura ANA
2001

Scanned with OKEN Scanner

Redactori: Maria Trandafir, Liliana Balan
Tehnoredactor: Lăcrămioara Tiriblecea
Coperta: Gelu Ţugui
Autori: Maria Trandafir – prof. gr. I, Colegiul Naţional „Emil Racoviţă", Iaşi
Liliana Balan – prof. gr. I Colegiul Naţional „Emil Racoviţă", Iaşi

Au mai publicat

Liliana BALAN – *Sintaxa,* caiet de lucru pentru clasa a VIII-a, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Liliana BALAN – *Compendiu de literatură universală* (în colaborare), Editura Polirom, Iaşi, 2000.
Maria TRANDAFIR – *Limba română - culegere de exerciţii şi teste pentru admiterea în facultate, colegii, licee* (în colaborare), Editura Polirom, ed. I - 1996, ed. a II-a - 1997.
Maria TRANDAFIR – *Evaluarea şcolară la limba şi literatura română* (pentru clasa a VI-a), Editura Polirom, Iaşi, 2000.

© 2001 Editura Ana Iaşi
ISBN: 973-99813-3-x

Printed in Romania

Scanned with OKEN Scanner

Argument

Lucrarea de față vine în sprijinul elevilor ce vor susține bacalaureatul anul acesta, în forma deja cunoscută; biletele pentru oral conțin două subiecte, dintre care primul vizează verificarea competențelor de abordare a unui text, prin trei cerințe, iar al doilea subiect este, în general, de tip reproductiv.

Practica ne-a dovedit că e mult mai ușor de comentat o creație literară integral, e mai dificilă interpretarea unei secvențe narative, descriptive, dialogale, a unui vers, a unei imagini, a unei semnificații, ceea ce presupune limitarea discuțiilor la cerința formulată.

De aceea, le-am oferit candidaților sugestii pentru rezolvarea concisă și accesibilă a subiectelor de tip I.

Conceptele operaționale nu le-am prezentat într-un „dicționar", ci le-am integrat conform cerințelor, valorificând pentru fundamentare textele literare respective. Considerăm că soluțiile propuse pot fi valorificate de candidați atât în pregătirea probelor orale, cât și în rezolvarea unor cerințe formulate pentru lucrarea scrisă.

Autoarele

Scanned with OKEN Scanner

VASILE ALECSANDRI

▶ Subiectul nr. 1

„Aburii uşori a nopţii ca fantasme se ridică
Şi, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur."
*(Vasile Alecsandri, **Malul Siretului**)*

a. Identifică elemente ale naturii, care compun tabloul descriptiv.

Lui Vasile Alecsandri literatura română îi datorează o specie lirică, precum şi consacrarea ei, termenul „pastel", din artele plastice, aplicat domeniului poetic prin denumirea unor poezii de natură pe care le-a publicat – în cea mai mare parte – între anii 1868 şi 1869 în revista „Convorbiri literare". Titu Maiorescu a încurajat apariţia acestora în paginile revistei, realizând şi prima lor receptare critică, atunci când nota că „*Pastelurile* sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri [...], toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât a devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte."

Malul Siretului face parte din categoria pastelurilor inspirate de natura autohtonă, având ca obiect al descrierii un element de cadru, familiar poetului.

Secvenţa citată reprezintă prima strofă a poeziei, al cărei scop este să redea un peisaj întâi în ansamblu şi apoi, prin particularizarea unor detalii. Astfel, elementele care compun tabloul descriptiv sunt „aburii ... nopţii", „râul luciu", „copacii", sau altfel spus, ceea ce se vede de „deasupra luncii".

Perspectiva asupra spaţiului este cuprinzătoare, fapt sugerat de prepoziţia „deasupra", care indică situarea ochiului contemplativ într-un unghi detaşat, dar favorabil. Dacă peisajul nu are un contur foarte bine precizat, acesta se explică prin indiciile temporale: „aburii ... nopţii ... se ridică" şi „raza dimineţii", limita dintre cele două momente ale zilei nepermiţând o percepţie clară. Există în text şi sugestii ale anotimpului, deşi nu atât de explicite precum elementele descrierii; imaginea râului ar putea fi surprinsă într-o primăvară târzie, dacă ţinem seama de aluzia cromatică a luncii, ramurilor şi copacilor. Situat în prim-planul tabloului, Siretul este proiectat într-un spaţiu fabulos prin comparaţia cu balaurul, pentru ca, mai apoi, în următoarele strofe, râul să fie asociat trecerii ireversibile a timpului. Fundalul reţine prin

Scanned with OKEN Scanner

atenuarea formelor şi nuanţelor, în imaginea generală a luncii contopindu-se norii, lumina noii zile, verdele copacilor, într-o tehnică descriptivă ce comunică, armonie, echilibru şi optimism.

b. Explică efectele artistice ale procedeelor / figurilor stilistice, în realizarea imaginii naturii.

După cum o arată şi numele speciei, nota definitorie a pastelului o constituie similitudinile cu artele plastice. Rolul procedeelor artistice este – tocmai din acest motiv – de a crea cititorului iluzia percepţiei imediate, a imortalizării unui cadru ce reţine întâi prin impresia de pictural şi apoi prin existenţa unui plan secund, al semnificaţiilor.

Primul epitet al fragmentului, „aburii *uşori* a nopţii" este, la o primă analiză, efectul unei vizualizări mediate de o lumină difuză. Din semantica aceluiaşi adjectiv vine sugestia de fragilitate a formei, aburii fiind nici lumină, nici întuneric, o stare vag perceptibilă a naturii. La această impresie contribuie şi sintagma „raza dimineţii" care pare să dea materialitate luminii în maniera pictorilor impresionişti, care aduceau în centrul atenţiei irizarea şi nu sursa ei.

Un alt efect evident al mijloacelor expresivităţii este deplasarea accentului din concretul peisagistic într-un plan fantastic, apărut ca rezultat al analogiilor. Noaptea dispare asemeni fantasmelor, iar lucirea râului combinată cu încovoierea sa pare să dea apei înfăţişarea fabuloasă a unui balaur. Intenţia pastelistului a fost să nu sublinieze conotaţia negativă, destructivă a Siretului, ci să surprindă reflectarea luminii în unde, sugestie întărită şi de ultima construcţie metaforică, „solzii lui de aur."

În afară de percepţia iluzorie a fundalului şi strălucirea intermitentă a râului („sub copaci"), secvenţa descriptivă mai are ca dominantă şi o mişcare lină, generată de elemente distincte şi sesizabilă în planuri opuse. Este vorba despre plutirea aburilor şi cursul apei, imagini motorii subsumate trecerii timpului, în ciuda faptului că întreg demersul liric se consumă într-un prezent etern al naturii.

În concluzie, imaginea naturii îşi datorează complexitatea procedeelor stilistice la care recurge poetul pentru a indica temporalitatea, limitele secvenţei de spaţiu, unghiul de observaţie, dar mai ales frumuseţea peisajului, aflată sub penel de cuvinte.

c. Ilustrează conceptul operaţional de imagine artistică, pornind de la pastelul lui Vasile Alecsandri.

IMAGINEA ARTISTICĂ = cea mai mică unitate / secvenţă a unei descrieri, realizată cu ajutorul unui procedeu artistic şi surprinzând un aspect esenţial al întregului.

În funcţie de simţurile pe care le solicită o imagine artistică – percepţia fiind doar imaginativă – aceasta poate fi:

- vizuală: „râul luciu" (V. Alecsandri);
- auditivă: „Melancolic cornul sună" (M. Eminescu);
- olfactivă: „În crini e beţia cea rară." (Al. Macedonski);

Scanned with OKEN Scanner

- motorie: „Leoaică tânără, iubirea
  Mi-a sărit în faţă" (N. Stănescu).

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

„În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare.

Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşază bolta cerului senină,
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.

O! tablou măreț, fantastic! ... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munții sunt a lui altare, codrii-organe sonoare
Unde crivățul pătrunde scoțând note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viață, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas;
Dar ce văd? ... în raza lunei o fantasmă se arată ...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată!"
(Vasile Alecsandri, **Mezul iernei***)*

a. Selectează imaginile vizuale, relevante pentru conturarea atmosferei hibernale.

Pastelurile lui Alecsandri au fost denumite adesea „un calendar poetic", deoarece urmăresc natura în succesiunea anotimpurilor şi surprind în tropi imaginea picturală a acestei treceri. Fiecare poem este un imn închinat culorii specifice etapei descrise, o alcătuire strofică a cărei finalitate este reconstituirea atmosferei care a inspirat creația.

Peisajul hibernal are ca trăsături definitorii albul, neclintirea şi gerul. Ele se regăsesc în toate secvențele pastelului, rolul imaginilor vizuale fiind tocmai acela a le semnala şi a le potența, în cele din urmă.

Natura anotimpului alb este un ansamblu pictural compus din două planuri, prezentate prin detalii particulare: celest („stelele", „cerul", „văzduhul", „bolta cerului", „raza lunei") respectiv teluric („în păduri", „munții", „codrii", „pe zăpadă – nici un pas", „pe câmpii ...").

Imensitatea imaculată surprinsă într-o lumină selenară creează o impresie atât de puternică eului poetic, încât următoarea etapă a descrierii depăşeşte reperele de cadru concret

Scanned with OKEN Scanner

şi transferă toate detaliile într-un plan al percepţiei sensibilizate, care converteşte atmosfera hibernală într-una dominată de sacralitate. Impresia de static şi grav apare ca efect al epitetelor „îngheţate" şi „oţelit", iar ideea de elevaţie se insinuează treptat, întâi prin imaginea fumurilor albe, apoi prin mutarea perspectivei în spaţiul astral („bolta lui senină", „luna îşi aprinde farul tainic de lumină", „mii de stele argintii ..."). Poetul este copleşit de dimensiunile spaţiului descris, de frumuseţea stranie, sobră şi ireal de strălucitoare a naturii nocturne, încât anotimpul nu se mai dezvăluie peisagistic, ci în manieră liturgică. „Templul maiestos", „vecinicile făclii", „altarele" sunt elemente vizuale care situează în centrul atenţiei impresia provocată, deplasând într-un plan secundar factorul care a generat-o.

În general, pastelurile lui Alecsandri urmează o schemă – fără a diminua expresivitatea sau noutatea imaginii -, conform căreia primele strofe menţin descrierea într-un cadru static, iar ultima aduce o imagine motorie sau auditivă care aminteşte că poetul este un spirit horaţian, un adept al optimismului şi al echilibrului. În perfect acord cu specificul iernii şi cu tiparul menţionat, apare ultima secvenţă a tabloului, care consemnează prezenţa lupului alergând după pradă. Sub formă iluzorie iniţial, apoi ca realitate irevocabilă, imaginea ultimului vers se dezice de întregul ansamblu prezentat nu atât prin dinamismul comunicat, cât prin identificarea stării poetice cu epitetul emblematic pentru pradă. „Spăimântată" este fiinţa artistului care înregistrează această succesiune de amănunte, probabil, din spatele unei ferestre, din vecinătatea blândă a focului, lăsând lectorul să presupună un elogiu al stării de boier.

b. Comentează secvenţa lirică „O! tablou măreţ, fantastic! ...".

Mezul iernei este un pastel hibernal, cu multe elemente de natură livrescă pe care autorul le contopeşte într-o imagine generică a anotimpului.

Fiind prin excelenţă un poet al luminii solare, Alecsandri tinde să înlocuiască, în acest poem, atmosfera diurnă şi căldura peisajului cu efectul astrelor nocturne asupra zăpezii. El conferă, astfel, luminozitate unei nopţi de iarnă, dominată de stele şi vegheată de „farul tainic" al lunii, exploatând strălucirea metalelor şi pietrelor preţioase („mii de stele argintii", „lan de diamanturi") şi reflectarea rozelor astrului selenar în întinderea de zăpadă („câmpii strălucitoare", „zăpada cristalină"). Acesta este în linii mari peisajul la vederea căruia pastelistul exclamă „O! tablou măreţ, fantastic! ...". Versul vine după două strofe în care cadrul natural este deja conturat, cu accent deosebit în prezentarea propriu-zisă a naturii şi în proiecţia ei în subiectivitatea poetului.

Aşa cum este alcătuit, enunţul comunică direct atitudinea eului liric faţă de natura surprinsă, interjecţia şi tonalitatea exclamativă contribuind stilistic la acest fapt. Admiraţia nereţinută, sentimentul de veneraţie pentru „templul" naturii neclintite îşi găsesc expresia şi în epitetul dublu „măreţ, fantastic". Primul adjectiv revelează chiar o notă de sublim a iernii care emoţionează, sperie şi copleşeşte sensibilitatea pictorului-poet, iar cel de-al doilea este o formă de a defini intenţia artistică. Alecsandri numeşte cu termenul „tablou" imaginea generală a naturii, propriul demers liric, oferind totodată şi un argument estetic al speciei.

Reluând, se poate spune că versul selectat are caracter de sinteză, deoarece cuprinde tema poemului, exemplifică procedeele, exprimă atitudinea autorului şi vizează în mod explicit similitudinea dintre specia lirică şi artele plastice.

Scanned with OKEN Scanner

c. Ilustrează conceptul operațional de epitet, valorificând textul dat.

EPITETUL = figura de stil care constă în evidențierea însușirilor estetice ale unui obiect printr-un determinant cu valoare adjectivală.

În funcție de efectul creat în fantezia şi sensibilitatea cititorului, epitetul poate fi:

- ornant:
  „Ele sar în bulgări *fluizi* peste prundul din răstoace."
  (M. Eminescu)
- personificator:
  „Umbra mea stă în noroi ca un *trist* bagaj."
  (G. Bacovia)
- cromatic:
  „o leoaică *arămie*
  cu mişcările viclene"
  (N. Stănescu)
- metaforic:
  „Suflete, prund *de păcate*"
  (L. Blaga)

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI

▶ Subiectul nr. 1

„Le-am scris cu unghia pe tencuială / Pe un părete de firidă goală, / Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan. / Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Şi de foame de scrum / Stihurile de-acum."

(Tudor Arghezi, **Flori de mucigai***)*

a. Comentează versurile: „Le-am scris [...] cu puterile neajutate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan".

După Şerban Cioculescu, ciclul de poezii *Flori de mucigai* ilustrează o aplicare a „esteticii urâtului", anunţată încă din poezia *Testament*.

Începând cu Fr.. Villon şi continuând cu Ch. Baudelaire, lirica europeană a regăsit curajul de a cânta „florile răului", adică de a căuta frumuseţea şi în zonele abjecţiei.

Versurile cuprinse în volumul *Flori de mucigai* sunt rezultatul unei experienţe trăite prin întemniţarea la Văcăreşti.

Într-o celulă goală, întunecoasă, spaţiu limitat ce ucide avânturile şi uniformizează durerea, e greu să reziști. Moartea spiritului e mai cumplită decât orice şi, pentru a simţi că mai trăieşte, poetul „zgârie" pe tencuială cu unghia, în lipsa hârtiei de scris şi a tocului. Evangheliştii Luca, Marcu şi Ioan au fost ajutaţi de taur, de leu şi de vultur. Aceştia sunt, de fapt, simboluri purtătoare de semnificaţii. Taurul este simbol al forţei creatoare, ca zeul *El*, dezlănţuind şi violenţa; vulturul, ca rege al păsărilor, reprezintă starea spirituală superioară, contemplaţia şi ascensiunea; aripile deschise, amintind de braţele crucii, sugerează şi suferinţa; în sfârşit, leul semnifică puterea înţelepciunii şi a dreptăţii. El, întemniţatul, nu are nimic, decât propria inspiraţie sau Demonul lui rebel care-i „dictează" versuri care vor trece prin timp „fără an", versuri triste şi funebre „stihuri de groapă", argotice, care emană un puternic iz de „mucigai şi zmârc" (Ov. Crohmălniceanu).

Sunt versuri nonconformiste, „ţâşnite" din setea de apă şi „foamea de scrum"; **scrumul** este o rămăşiţă a arderii, aşa cum întemniţaţii sunt reziduuri umane, rămase după mistuirea sufletului, prin torturi felurite; proscrişii l-au fascinat pe poetul însetat, totuşi, de apa vieţii. Forţa creatoare nu i-a fost dată de „taur", ci a găsit-o în sine, aşa cum înţelepciunea i-a venit din „experienţă", iar dreptatea – din observaţie.

Scanned with OKEN Scanner

b. Precizează semnificaţia titlului poeziei, punându-l în relaţie cu versurile citate.

Poezia *Flori de mucigai* poate fi considerată artă poetică, anunţând o nouă direcţie a creaţiei argheziene, izvorâtă din nonconformismul său; poezie densă şi inedită, acesta urmăreşte un univers particular, aflat sub însemnele infamiei şi supus oprobriului.

„Floarea de mucigai este strălucirea putregaiului, frumuseţea scelerateţei, podoaba zidurilor întunecate şi umede ale temniţei" (Ov. Crohmălniceanu).

Ideea lui Arghezi este că poate exista frumuseţe acolo unde nimeni nu bănuieşte; aşa cum din mucigai pot să apară flori, tot aşa din lumea infamă a închisorii pot apărea străfulgerări de candoare, de lumină, de frumuseţe, de gingăşie. Arghezi însuşi precizează că „stihurile de acum" sunt altfel decât celelalte; n-au fost scrise, ci au fost „zgârâiate pe zid; instrumentul de scris" a fost unghia (cerească şi cea de la mâna stângă); versurile sunt rezultat al setei de viaţă (*apa* este simbol al vieţii), atunci când aceasta părea imposibilă şi al „foamei de scrum", adică al valorificării „reziduurilor" umane (ce a mai rămas *din* şi *în* oameni, în timpul ispăşirii pedepsei). Titlul poeziei aminteşte de volumul „Fleurs du mal" al lui Baudelaire care scria „E un miraculos privilegiu al artei că oribilul, artistic exprimat, devine frumuseţe şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită".

c. Argumentează apartenenţa textului la genul liric.

Genul liric grupează opere în care o voce interioară (eul liric) îşi exprimă gândurile, emoţiile, sentimentele; modul de expunere este confesiunea; genului liric îi corespund: persoana I, a emiţătorului, realizând o funcţie expresivă; o atitudine centripetă, îndreptată spre suflet, punând accent pe contemplaţie şi reflexivitate; un profund subiectivism.

Textul poetic aparţine lirismului, ca întreg volumul *Flori de mucigai*, unde eul poetic îşi mărturiseşte sentimentele *de compasiune* pentru lumea ostracizată a închisorilor, de *sarcasm* faţă de oroarea şi sălbăticia ce domnesc în temniţe, *de admiraţie* pentru unii puşcăriaşi, reflectând şi asupra ispăşirii păcatelor omeneşti prin suferinţă.

Versurile date aparţin unei confesiuni, fiind evidentă prezenţa persoanei I „am scris", subliniind caracterul subiectiv; un eu liric se confesează tulburător în legătură cu o anumită etapă dureroasă a existenţei sale consumată „pe întuneric, în singurătate, / cu puteri neajutate", motivându-şi orientarea spre „florile de mucigai" cu semeţie.

Poetul trezeşte sentimente de compasiune în sufletul cititorului care înregistrează trăirile eului liric traumatizat în timpul detenţiei.

*

* *

▶ Subiectul nr. 2

"Am luat ceasul de-ntâlnire / Când se tulbură-n fund lacul / Şi-n perdeaua lui subţire / Îşi petrece steaua acul. // Câtă vreme n-a venit / M-am uitat cu dor în zare

Scanned with OKEN Scanner

/ Orele şi-au împletit / Firul lor cu firul mare. // Şi acum c-o văd venind / Pe poteca solitară, / De departe, simt un jind / Şi-aş voi să mi se pară."

(Tudor Arghezi, **Melancolie***)*

a. Explică semnificaţia imaginii poetice din versurile „Orele şi-au împletit / Firul lor cu firul mare."

Poezia *Melancolie* se înscrie în lirica de dragoste de început, alături de *Oseminte pierdute, Cenuşa visărilor, Târziu de toamnă, Depărtare*, în care influenţa eminesciană este vizibilă în exprimarea unor sentimente, cum ar fi: dorul, tristeţea, nostalgia, adoraţia, regretul, dar şi în tonalităţile lirice armonioase.

Dualismul arghezian, care se face simţit în toată opera sa ("angelism şi demonism, spiritualitate şi materialitate, puritate şi abjecţie, umilinţă şi trufie, împăcare şi răzvrătire, gingăşie şi vigoare, suavitate şi asprime, rafinament şi stângăcie"), este prezent şi în lirica erotică, poetul oscilând între chemare şi respingere, dorinţă şi înfrânare, aşteptare şi împlinire, mândrie bărbătească şi supunere umilă, adoraţie şi ameninţare.

În poezia *Melancolie*, tema iubirii se împleteşte cu aceea a timpului.

Iubirea se manifestă, aici, prin aşteptarea înfrigurată de către un îndrăgostit (poetul) a celei pe care o iubeşte, „emoţia aşteptării dându-i delicii".

Momentele care precedă întâlnirea sunt cele preferate, pentru că îi permit îndrăgostitului să viseze (visarea trează), să-şi imagineze întâlnirea în diferite moduri, aceasta intensificându-i trăirile.

Eul liric se confesează: îndrăgostitul poate orice, chiar să intervină în curgerea timpului, de la care ia „un ceas" pentru întâlnirea pe care şi-o doreşte la cumpăna dintre zi şi noapte, moment ce accentuează misterul şi favorizează vraja.

Temporalitatea se vrea sugerată prin adverbul *când*, însoţit de verbul *se tulbură*, ce poate fi interpretat ca tulburare efectivă a lacului ce-şi pierde limpezimea datorită întunericului, dar şi ca tulburare a spiritului celui ce-şi priveşte chipul în „oglinda" lacului.

Este ceasul când cosmosul se uneşte cu terestrul, prin oglindirea stelelor în apa întunecată. Faptul concret este transpus, printr-o personificare, într-o imagine poetică deosebită: apa - perdea subţire – este cusută cu fir de lumină, de către stele.

Plastic este şi versul dat spre comentariu care ne oferă viziunea poetică asupra timpului, disociat în timp *uman*, măsurabil şi finit, căci firul lui marchează unităţi temporale „ore" şi timp *cosmic*, infinit, numit metaforic „fir mare" – veşnicia.

În momentul aşteptării, emoţia este atât de intensă, încât aceasta anulează perceperea timpului: *ora* şi *veşnicia* îşi „împletesc" firele. Imaginea duce la mitologie, unde Bătrâna timpurilor toarce la nesfârşit, din caierul vremii, firul pentru muritori, mai lung sau mai scurt, supunându-i destinului.

b. Comentează ultima strofă, punând-o în relaţie cu titlul poeziei.

Eul liric îndrăgostit este copleşit de sentimente contradictorii, datorate temperamentului exploziv şi firii sale neliniştite.

Scanned with OKEN Scanner

Trăieşte, întâi, dorinţa revederii fiinţei iubite, aşteptarea febrilă fiind provocată şi de gândul unei eventuale piedici în calea întâlnirii. Incertitudinea îl face să trăiască mai intens dorul: „m-am uitat cu dor în zare". Dar jocul iubirii e făcut din chemări şi respingeri, din împliniri şi regrete.

De aceea, poate, când o vede venind, simte un regret inexplicabil, căci amânarea clipei ar fi însemnat prelungirea dorului, a stării de aşteptare înfrigurată, dar plăcută, în timp ce împlinirea duce la dispariţia emoţiei copleşitoare.

Nici chiar singurătatea, sugerată prin „poteca solitară", prielnică unei întâlniri de dragoste, nu-l încântă.

Eul ar fi vrut să prelungească *voluptatea* aşteptării în care se împletesc dorul, visarea, neliniştea, emoţia; toate acestea vor dispărea în clipa revederii ce presupune împlinire.

De aceea, doreşte ca realitatea să fie părere: „aş voi să mi se pară", pentru a putea „jindui" la trăirea „fierbinte".

Titlul poeziei sugerează starea de *tristeţe melancolică* simţită de eul liric, provocată de oscilaţia între acceptare şi respingere, împlinire şi amânare, vis şi realitate. Melancolia rezultă din imposibilitatea de *a avea* şi *a nu avea*, de *a vrea* şi *a nu vrea*, de *a dori* şi *a respinge*, de *a visa* şi *a fi treaz*, în acelaşi timp.

***c. Ilustrează cu ajutorul versurilor de mai sus conceptul operaţional de* imagine artistică.**

Imaginea obişnuită este o reprezentare concretă şi mentală a realităţii înconjurătoare pe baza impresiilor primite prin simţuri. *Imaginea artistică* este o *reflectare sensibilă* a realităţii prin cuvinte, sunete, culori, în literatură, muzică, în artele plastice. Ca semnificant cu valoare estetică, este constituent al gândirii artistice (aşa cum conceptul este constituent al gândirii ştiinţifice). V. G. Belinschi o defineşte ca „gândire în imagini", iar E. Souriau – ca „gândire artistică" obiectivată „în materie", reprezentând o unitate între material şi ideal, între general şi particular, adresându-se, mai ales inimii.

Titu Maiorescu stabilea, în cunoscutul său studiu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, rolul imaginii artistice în poezie.

Poetul este chemat „a deştepta în conştiinţa auditorului imagini sensibile", iar limbajul devine poetic în funcţie de imaginile artistice sau poetice create, „frumosul" fiind exprimarea ideilor sub formă sensibilă corespunzătoare.

Versurile date sugerează, prin imagini artistice, emoţiile ce precedă o întâlnire de dragoste, după alegerea timpului şi a locului acesteia.

Raţiunea îi dictează „necesitatea" cuplului, dar simţirea este iraţională, căci eul liric pendulează între sentimente contradictorii.

Expresivitatea limbajului poetic - datorată unor sensuri figurate ale cuvintelor organizate în „materie sensibilă": metafore şi personificări, cum ar fi: perdeaua subţire a lacului, acul cu fir de lumină al stelei, împletirea firelor timpului - intensifică puterea de a impresiona a versurilor, trezind emoţii şi în cititor.

Considerată ca unitate dialectică, imaginea artistică semnifică o reacţie umană în prezenţa unei realităţi, anume reacţia sensibilităţii artistice; astfel spus, imaginea artistică nu poate exista dacă nu intră în relaţie cu subiectul care o receptează.

Scanned with OKEN Scanner

*

* *

▶ Subiectul nr. 3

„Ca să schimbăm, acum, întâia oară / Sapa-n condei şi brazda-n călimară, / Bătrânii-au adunat, printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani. / Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite / Şi leagăne urmaşilor stăpâni. / Şi, frământate mii de săptămâni, / Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane."

(Tudor Arghezi, **Testament***)*

a. Prezintă sursa de inspiraţie şi rezultatul muncii trudei poetului, aşa cum apar în versurile de mai sus.

Poezia *Testament* este considerată artă poetică argheziană, poetul exprimându-şi concepţia cu privire la rolul poeziei şi misiunea poetului.

Versurile urmăresc procesul de transfigurare artistică a unei realităţi dure în poezie, aceasta fiind posibilă doar printr-o muncă trudnică. Sudoarea muncii bătrânilor trece în sudoarea muncii artistului care se „trudeşte" pentru a supune – nu pământul, ca străbunii săi – ci cuvântul. Poetul consideră, aşadar, că munca istovitoare a ţăranului poate deveni sursă de poezie. Sapa, brazda, sudoarea, graiul aspru au fost convertite în unelte ale scrisului şi în poezie. Sugestive sunt verbele *a ivi, a frământa, a preface* pentru a ilustra munca îndelungată şi istovitoare a poetului în vederea obţinerii poeziilor, „icoane" sfinţite de suferinţă şi muncă.

Este evidentă originalitatea glasului poetic ce a ştiut să valorifice un material lexical brut pe care l-a transformat în versuri cu tendinţe aforistice. „Cuvintele potrivite" sunt expresii poetice, convertite în poezii în care urmaşii pot găsi alinare.

b. Explică metafora* cuvinte potrivite *din textul reprodus, folosită de poet ca titlu al volumului de debut.

Metafora *cuvinte potrivite* este rezultat al concepţiei lui Arghezi despre poezie. Acesta a considerat că munca de Sisif a poetului înseamnă – în primul rând – căutarea, aflarea şi selectarea cuvintelor a căror încărcătură semantică să corespundă intenţiei poetului.

Există – spunea Arghezi – „cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal, cuvinte întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele; într-un cuvânt se face ziuă şi alte cuvinte amurgesc; cuvintele scapără ca pietrele sau sunt moi ca melcii; te asaltează ca viespile sau te liniştesc ca răcoarea; te otrăvesc ca bureţii sau adapă ca roua – trandafirul". Dintr-o asemenea diversitate de cuvinte a trebuit să selecteze poetul pe acelea care, prin „frământare" îndelungată, să se potrivească.

A scrie versuri însemna pentru Arghezi să „construiască", „să organizeze", „să povestească", poezia devenind un fenomen de distilare a limbajului comun.

Poetul „potriveşte" cuvintele, păstrându-le savoarea şi prospeţimea, dar supunându-le voinţei sale, pentru a sluji o idee.

Scanned with OKEN Scanner

Sub semnul acestei „potriveli" se găseşte întreg volumul *Cuvinte potrivite*, deschis cu *Testament*, poezie programatică.

Se ştie că titlul acesta l-a făcut pe I. Barbu să considere că poezia argheziană este „lucrată" cu migală de meşteşugar.

***c. Ilustrează conceptul operațional de* artă poetică, *folosind ca suport poezia* Testament.**

Arta poetică este o poezie ce prezintă concepţia unui scriitor despre misiunea poetului şi rolul poeziei, având şi caracter programatic.

T. Arghezi exprimă crezul său artistic în mai multe poezii, dintre care cea mai importantă este *Testament*. Câteva idei se desprind clar din această „artă poetică".

Poezia trebuie să reflecte viaţa înaintaşilor în vederea redescoperirii valorilor spirituale ale acestora, sacralizându-le memoria, dintr-un sentiment al datoriei; prin puterea cuvântului, artistul iniţiază o estetică creatoare de noi valori artistice; defineşte poezia ca „har şi condamnare", altfel spus „slovă de foc" şi „slovă făurită". Aceasta înseamnă că, în concepţia lui Arghezi, poezia este rezultat al harului, al inspiraţiei, dar şi trudă minuţioasă de perfectare artistică. Poezia trebuie să fie şi mijloc de pedepsire a stăpânilor, dovedindu-şi utilitatea, dar şi joc şi desfătare pentru urmaşi.

De altfel, poezia *Testament* pune în lumină câteva din direcţiile viitoare ale creaţiei sale, anunţând „poezia plugului", poezia de revoltă socială (ciclul 1907), poezia mediului imund al închisorilor (Flori de mucigai), poezia despre poezie, poezia boabei şi a fărâmei.

Z. D. Buşulenga scria că *Testament* este început şi capăt al unei înţelepciuni şi al unei opere ce s-a împlinit.

*

* *

▶ Subiectul nr. 4

"Nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte, / În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei până la tine. / Prin râpi şi gropi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci, / Şi care tânăr, să le urci te-aşteaptă, / Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

(Tudor Arghezi, **Testament***)*

a. Prezintă viziunea argheziană asupra cărţii, ca valoare spirituală.

Testament este arta poetică argheziană, relevându-se ca o cale de intrare în poezia sa. Conştient şi frământat de limita noastră temporală şi spaţială, poetul îşi defineşte de la început rostul trecerii sale prin veşnicia din care nu este „măcar un ceas", anume acela de a lăsa urmaşilor săi ca moştenire o bogăţie spirituală: cartea.

Aceasta devine o punte de legătură între *străbunii* ce-au urcat pe brânci râpile – în dorinţa lor de a ieşi la lumină – şi *urmaşii* care trebuie să cunoască treptele devenirii.

Scanned with OKEN Scanner

Cei trei termeni – deveniţi sinonimi în text – *treaptă, carte, hrisov* indică semnificaţiile cărţii: sprijin şi călăuză într-un timp fără limite, document şi mărturie a existenţei unui neam ce descinde dintr-un adânc temporal neguros.

Cartea este rezultatul unei munci trudnice asemănătoare aceleia a bătrânilor ce s-au chinuit să răzbată, din negura şi adâncimea râpilor şi a gropilor, la suprafaţă. În procesul de civilizaţie ce presupune efortul amintit, cartea este o treaptă. În urma acesteia e suferinţa urmaşilor, un lung trecut de trudă, în faţa acesteia sunt alte trepte de urcat. Dar cartea – o treaptă – reprezintă clipa aşteptată a împlinirii; aceasta este „sublimarea prin artă" a târâtului pe brânci, umilitor şi greu.

Ca hrisov, cartea trebuie să stea la căpătâiul urmaşilor, pentru ca aceştia să nu uite prin ce-au trecut strămoşii.

Ca mijloc de răzbunare, se întoarce ca un bici, pedepsind pe asupritori şi izbăvind de suferinţă „ramura obscură".

Dar, mai ales, bogăţie sufletească se găseşte închisă în *cartea* ce-a apărut în urma unor trăiri intense: dorinţa de răzbunare împotriva „stăpânilor", compasiune pentru suferinţa strămoşilor, admiraţie pentru reuşita lor, atât cât a fost, datorie faţă de înaintaşii a căror memorie trebuie sacralizată, voinţa de a-şi folosi harul „slova de foc" pentru „potrivirea" cuvintelor.

b. Interpretează semnificaţia titlului poeziei* Testament, *pornind de la versurile citate.

Testamentul este un act juridic, unilateral, prin care cineva îşi exprimă dorinţele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea averii sale.

Poetul este testatorul, iar „fiul" este moştenitorul.

Titlul poeziei conduce la ideea că Arghezi lasă, nu moştenire materială: bani, case, proprietăţi, ci una spirituală, concretizată într-o carte ce-i imortalizează numele. Moştenitorul este identificat prin acel „fiule" din ultimul vers. Dar nu este vorba de fiul lui Arghezi; „fiu" este fiecare dintre urmaşii celor care au străbătut drumul lung şi întortocheat al istoriei şi al devenirii, umiliţi, târâş, atunci când nu mai aveau forţă, urcând treptele civilizaţiei, dar păstrând dovezile vieţii duse. Tuturor tinerilor le lasă poetul, ca moştenire, cartea ce trebuie să le amintească de unde au pornit străbunii, cum au răzbit şi unde au ajuns. „Aşaz-o cu credinţă căpătâi", este un îndemn ce trebuie împlinit. Justificându-şi existenţa dăruită trudei de a găsi, de a selecta, de a potrivi cuvinte în poezii şi poeziile în *Carte*, poetul transmite sentimentul responsabilităţii faţă de istoria neamului – urmaşilor.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* enumeraţie, *folosind ca suport strofa de mai sus.

Enumeraţia este procedeul stilistic ce constă în înşiruirea unor termeni de acelaşi fel, detaliind fapte, obiecte, însuşiri, defecte şi amplificând ideile exprimate.

În text, procedeul este prezent în versurile: „În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei până la tine, / Prin râpi şi gropi adânci."

Enumeraţia cuprinde, aici, doar doi termeni care par a fi sinonimi (dicţionarul de sinonime aşa îi înregistrează: groapă – râpă, surpătură, scufundătură). Între aceştia există

Scanned with OKEN Scanner

totuşi, o deosebire de nuanţă, groapa fiind mai puţin adâncă şi mai redusă ca întindere. Prin înşiruirea ambilor termeni se amplifică ideea efortului făcut de cei aflaţi în „adâncimea" gropilor şi a râpilor, impresia făcută cititorului fiind mai puternică.

Râpile şi gropile semnifică întunericul, răceala, singurătatea unor existenţe; ridicarea spre lumină s-a făcut greu, târâş, treaptă cu treaptă, suişul fiind continuat şi de urmaşi. Urcuşul spre lumină nu este posibil fără *carte*, iar aceasta nu poate apărea fără „experienţa" strămoşilor.

*
* *

▶ Subiectul nr. 5

„Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere. / Am luat ocara şi torcând uşure, / Am pus-o când să-mbie, când să-njure. / Din bube, mucigaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi."

(Tudor Arghezi, **Testament***)*

a. Prezintă, folosind versurile de mai sus, concepţia lui Arghezi cu privire la estetica urâtului.

Ch. Baudelaire, autorul volumului „Les fleures du mal", amintit de câte ori vorbim de estetica urâtului, scria: „E un miraculos privilegiu al artei că *oribilul*, artistic exprimat, devine *frumuseţe* şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită."

Regăsim în această mărturisire ideea convertirii urâtului în frumos, idee prezentă şi în versurile argheziene. Aşa cum din mucigai pot creşte unele flori, tot aşa din urâţenia vieţii se poate ivi frumuseţea creaţiei; prin transfigurare artistică, se poate converti veninul amar în miere, ocara în cântec îmbietor, bubele, mucegaiurile, noroiul în frumuseţi şi valori de preţ. Seria de antinomii subliniază contrastul dintre realitatea concretă, reprezentată de suferinţa străbunilor sugerată prin venin, prin ocările îndurate de „ramura obscură", prin boală, mizerie, noroaie şi o realitate spirituală concretizată prin poezie. Dar frumuseţea acesteia păstrează întreagă ura, sugerată de „puterea" veninului şi „înjurătură".

Versurile: „din bube, mucigaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi" trimit direct la volumul *Flori de mucigai* care trădează consecventa aplicare a „esteticii urâtului" enunţată în *Testament*.

b. Exprimă-ţi opinia despre limbajul poetic folosit în versurile de mai sus.

Seriile antitetice: bube, mucigaiuri, noroi = frumuseţi şi preţuri noi; venin - miere; să-mbie – să-njure pun în evidenţă un limbaj *frust, cioturos*, pe de o parte, şi altul *cizelat, armonios*, pe de altă parte.

Poetul acţionează ca un demiurg ce creează din materie primară, rudimentară – venin, ocară, bube, mucegaiuri, noroi – noi valori.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul capătă semnificații profunde și datorită verbelor care dezvăluie alte sensuri. De pildă, *a preschimba* nu e sinonim cu *a transforma*, ci cu *a înlocui*, deci veninul e înlocuit cu miere, căci răzbunarea contra celor ce i–au înveninat pe strămoși e dulce; *a toarce* ocara, verbul conferind concreteţe unei abstracţiuni, capătă sens de *a fila*, dar cu blândeţe, pentru a nu o distruge, ci ca s-o poată transforma în îmbiere pentru cei care au suportat-o sau în imprecaţie, pentru cei ce-au folosit-o ca mijloc de umilire; *a isca* are sensul de *a născoci, a inventa,* căci *a născoci frumuseţi* este mult mai plastic decât a da la iveală preţuri noi şi frumuseţi.

Nu lipsesc unele procedee stilistice cum ar fi epitetul ornant: *întreagă* şi *dulcea* putere, aflat în inversiune, atrăgând atenţia asupra însuşirilor pe care le are veninul; epitetul verbal *uşure*, sugerând blândeţea cu care acţionează poetul asupra ocarei ce nu trebuie uitată şi epitetul *noi*, cu sensul de *inedite*. Plastică este personificarea ocării „capabilă" să îmbie şi să înjure sunt prezente şi metafore cu forţă sugestivă evidentă. Lexicul este de factură populară: *ocară, a îmbia, a înjura, uşure, mucigai, a isca*, cuvintele căpătând în context virtuţi artistice.

***c. Ilustrează conceptul operaţional de* metaforă, *pornind de la fragmentul citat din poezia* Testament.**

Metafora este figura de stil care constă în înlocuirea unui cuvânt cu altul care are sens figurat, pe baza unor însuşiri comune; este o comparaţie în planul gândirii, din care lipseşte termenul de comparaţie. Uneori termenii – cel propriu şi cel figurat – pot fi alăturaţi.

În text, apar mai multe metafore; de exemplu aceea *a veninului* care semnifică amărăciunea vieţii străbunilor asupriţi, datorată suferinţei şi trudei permanente. Altă metaforă este „bube, mucegaiuri şi noroi" denumind sugestiv realităţi ale unei vieţi desfăşurate între zidurile întunecate şi umede ale temniţei; mucegaiul e „podoaba" acestor ziduri cenuşii-verzui; noroiul e mocirla care maculează şi îmbolnăveşte; bubele sunt semnul bolii, al mizeriei celor ce locuiesc în temniţe de-a valma cu şobolanii. Imaginile acestea puternice pe care fostul deţinut de la Văcăreşti le-a purtat cu sine, creionate în *Testament*, vor fi „definitivate" în volumul *Flori de mucigai*.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA

▶ Subiectul nr. 1

„Amurg de toamnă violet ... / Doi plopi, în fund, apar în siluete / - Apostolii în odăjdii violete - / Oraşul tot e violet. // Amurg de toamnă violet ... / Pe drum e-o lume leneşă, cochetă; / Mulţimea toată pare violetă, / Oraşul tot e violet. // Amurg de toamnă violet .../ Din turn, din câmp, văd voievozi cu plete; / Străbunii trec în pâlcuri violete, / Oraşul tot e violet."

(George Bacovia, **Amurg violet***)*

a. Menţionează teme / motive simboliste, prezente în poezia citată.

N. Manolescu a scris că G. Bacovia este un poet simbolist modern, fiindcă „şochează: ochiul, urechea, imaginaţia, arta."

Aşa cum s-a vorbit de peisajul eminescian se vorbeşte de atmosfera bacoviană, reprezentată de toamnele reci şi umede, de iernile cu amurguri sumbre de metal, de verile toride, de târgul vechi prăpădit şi dezolant, înecat de ploile nesfârşite, ameninţat de îngropare sub zăpezile gri, populat cu oameni bolnavi sau alcoolici.

Preferinţa pentru anumite culori, pentru anumite instrumente muzicale, pentru anumite stări sufleteşti se află sub semnul obsesiilor sale.

Dintre temele creaţiei sale regăsim în versurile date pe aceea a *oraşului*, de fapt târg monoton, cu lume leneşă, adjectivul având sensul de inactiv, plictisit; oamenii sunt doar o masă amorfă, nediferenţiată, o mulţime violetă, culoarea având în această sintagmă accepţiunea de monotonă.

Toamna şi *amurgul* sunt două motive ce converg spre aceeaşi semnificaţie: moarte a vegetaţiei (plopii sunt doar siluete) şi moarte a luminii (o dată cu apusul soarelui) subliniind dezolarea adâncă a poetului atras de vid (aşa cum Eminescu era fascinat de neant).

Bacovia mărturisea că a fost întotdeauna obsedat de un subiect de *culoare*; în funcţie de trăirile sale, aceasta poate fi galbenul, violetul, roşul sau negrul.

N. Manolescu preciza că în poezia bacoviană „apare o obsesie a culorilor: violetul, negrul, albul, rozul ce invadează lucrurile ca nişte prezenţe fizice, erodează fiinţele sau le pătează; poetul pare a aplica vopsele pe pânză direct din tub sau cu latul cuţitului ... pasta e groasă şi vopselele sunt – uneori – halucinante prin intensitate."

În poezia citată apare *violetul* care inundă un oraş, privit într-un amurg de toamnă, fără ploaie.

Scanned with OKEN Scanner

Violetul se impregnează în ființe „mulțimea toată pare violetă", „pâlcuri violete" - străbunii, dar și în lucruri: odăjdii violete.

Considerată – de obicei – culoare a monotoniei și a deznădejdii, a dezolării, violetul – ca simbol alchimic – semnifică trecerea autumnală de la viață la moarte sau, altfel spus, involuția, pentru că stinge lumina. Acesta este sensul prezent în versurile date ce oferă o imagine a toamnei, fără lumina soarelui, poetul exprimându-și gândurile despre trecerea în vid, în neființă, prin „îmbrăcarea" tuturor în violet. Acesta este și culoare de semidoliu, ceea ce subliniază și mai mult ideea morții. Este inedită și evocarea voievozilor și a străbunilor văzuți în aceeași culoare violetă, ca simbol al stingerii, al trecerii, al coborârii. Sub aparenta liniște, se ascunde nevroza poetului ce nu poate evada din spațiul limitat al orașului ce-l sufocă.

b. Explică refrenul în poezia de mai sus.

Refrenul este un cuvânt, un vers sau o grupare de versuri, repetat simetric, pentru a întări o anumită idee sau a spori efectul artistic, adâncind expresivitatea.

Întâlnim reluate simetric două versuri, constituite în refren: „Amurg de toamnă violet" și „Orașul tot e violet". Primul insistă asupra momentului zilei care favorizează trăirea singurătății dezolante, dacă ne gândim la amurg ca la înserare; dar „amurgul" de toamnă poate fi și sfârșitul toamnei, epitetul *violet* căpătând accepțiunea la care ne-am referit anterior, prin care se sugerează trecerea autumnală spre iarnă (moartea naturii). Cel de-al doilea refren „Orașul tot e violet" întărește imaginea primului, subliniind categoric sentimentul dezolării de care nu poate scăpa. Precizarea realizată prin „tot" e semnificativă pentru neputința ca cineva să se sustragă din „violetul" orașului.

Orașul întreg e supus unei existențe monotone ce apasă ca un blestem asupra lucrurilor și ființelor.

Descoperim, în refrenul acesta, o altă accepțiune a violetului și anume aceea de culoare a supunerii (în simbolistica religioasă, hainele violete preoțești sunt sărutate cu umilință).

Orașul *este* violet și nimic n-ar putea schimba viziunea poetului ce „se supune" existenței degradante, căreia nu i se poate sustrage, toate încercările sale eșuând.

c. Ilustrează conceptul de* corespondențe, *apelând la textul dat.

Simbolismul propune câteva concepte noi cum ar fi: sugestia, simbolul, muzicalitatea, corespondențele.

Ultimul concept provine din francezul „correspondances" și denumește legătura sau raportul dintre lucruri, fenomene, senzații, în sensul armoniei. Este și titlul cunoscutului sonet al lui Baudelaire care a formulat sensul general al corespondențelor prin cunoscutul vers „parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund."

Versurile date se înscriu în accepțiunea generală a conceptului care presupune exprimarea unei stări psihologice printr-un element din natură: culoare, sunet, mireasmă. Pe

Scanned with OKEN Scanner

Bacovia îl preocupă simbolismul culorilor: negru e funerar, galbenul e boală sau deznădejde, violetul e monoton şi plictisitor.

Aşadar, corespondenţele la poetul român se stabilesc între sentimente şi culori; în poezia citată, *violetul* corespunde dezolării, monotoniei, supunerii, trecerii spre moarte.

*
* *

Subiectul nr. 2

"Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar / Decor de doliu, funerar ... / Copacii albi, copacii negri // În parc regretele plâng iar ... // Cu pene albe, pene negre / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular ... / Cu pene albe, pene negre ... // În parc fantomele apar... // Şi frunze albe, frunze negre; / Copacii albi, copacii negri; / Şi pene albe, pene negre, / Decor de doliu funerar ... // În parc ninsoarea cade iar..."

(George Bacovia, **Decor**)

a. Prezintă elementele care exprimă sugestia simbolistă, în versurile de mai sus.

În simbolismul românesc, peisajul citadin reflectă o experienţă reală, căci tristeţea vechilor târguri de provincie e copleşitoare. Monotonia, spaima, plictiseala, suferinţa, melancolia, deznădejdea respiră pe străzi, în parcuri şi cafenele, în spitale şi cimitire.

În poezia *Decor* parcul apare ca o „schiţă" în tuşe impresioniste, în vreme de iarnă, anotimpul acesta fiind pentru Bacovia la fel de apăsător şi depresiv ca şi toamna.

Vidul sufletesc al poetului îşi găseşte corespondent în parcul solitar, supus inerţiei, în care copacii „*stau* goi".

Înfrigurarea resimţită de copacii dezgoliţi (goi) este şi a poetului însingurat şi înfrigurat de monotonia iernii.

Plânsul interior se transmite naturii şi parcului în care „plâng" regretele. Adverbul **iar**, urmat de puncte de suspensie, este menit să sublinieze că starea aceasta este repetabilă şi fără sfârşit, tot aşa cum permanentă este starea de spleen a poetului.

Versul „În parc fantomele apar" adânceşte ideea de macabru: fantomele pot fi *Tristeţea, Dezolarea, Singurătatea, Deznădejdea*, însoţitoare ale eului alienat ce nu poate scăpa de prezenţa lor.

Plânsul: „regretele plâng iar", *fantomele*: „în parc fantomele apar" şi *ninsoarea*: „în parc ninsoarea cade rar" sunt elemente ce intervin în nemişcarea seculară a parcului, aducând un suflu dinamic, o tresărire sufletească, (după precizarea poetului).

Motivele simboliste sunt evidente şi în această poezie: *parcul* e spaţiul exterior închis, sărac şi solitar; *sufletul* este spaţiul interior, închis şi gol, aflat într-o dezordine ce se transmite şi naturii învălmăşite.

Limbajul are o anume ambiguitate specifică simboliştilor, căci simboliştii sugerează, fără să numească, iar muzicalitatea este detectabilă în rimarea versurilor libere, prelung

Scanned with OKEN Scanner

tânguioase, cu cele aflate între primul şi al patrulea vers: solitar, funerar, iar, amar, secular, apar, funerar, rar.

Poetul realizează percepţia pură a unei realităţi exterioare, prin vibraţii muzicale.

b. Relevă rolul cromaticii în conturarea atmosferei poetice.

Bacovia a fost tentat de ceea ce simboliştii numesc *stare poetică*, aceasta fiind în poezia *Decor*, de adâncă dezolare.

Cel ce aude plânsul regretelor şi vede fantome creează şi o atmosferă corespunzătoare a stării sale, aşa că e firesc ca parcul nins să nu fie diafan, ci să prezinte siluete scheletice ale arborilor, nici negri, nici albi.

Albul şi negrul – singurele culori prezente – duc la impresia de cenuşiu, mohorât şi apăsător, amintind de un decor funerar potrivit morţii: „Decor de doliu funerar ... Copacii albi, copacii negri". Reluarea imaginilor de contrast: „Copacii albi, copacii negri, pene albe, pene negre", alături de un detaliu al copacilor, „frunze albe, frunze negre" sugerează dezordinea interioară, dezechilibrul sufletesc, învălmăşeală de gânduri sinistre şi sentimente stranii.

Imaginea creată este deosebit de puternică având în vedere „tabloul" sugestiv: învârtejire de pene şi frunze, albe şi negre căzând dintr-un cer plumburiu.

Poetul însuşi dădea o explicaţie concretă acestei imagini: „o sinteză a acestor două culori sugerează un decor de doliu funerar ce trezeşte un regret, o melancolie firească [...] decorul este sărac, intenţia mea fiind de a creiona un tablou în alb şi negru".

c. Ilustrează conceptul operaţional de* simbolism*, apelând la argumente din textul citat.

Simbolismul, curent literar apărut după 1880 în Franţa, îşi propunea „să exprime inexprimabilul" şi vedea suprema valoare în „sugerarea inefabilului".

Curent literar de mare amploare, a impus o nouă înţelegere a poeziei căreia îi vor fi „redate" sensibilitatea şi emoţia. *Estetica* simbolistă se caracterizează prin faptul că sugerează printr-o serie de mijloace ca muzicalitatea sau sonoritatea cuvintelor, strâns legate de tonul emoţional şi realizată prin cadenţă, ritm lăuntric, refrene, armonii; exprimarea poetică se realizează prin simboluri, dar nu cele cunoscute, tradiţionale, ci simboluri noi inventate de fantezia poetului ce-şi dezvăluie preferinţa pentru imagini vagi, fluide, fără contur. La baza tehnicii simboliste stă *sugestia*: „a numi un obiect este a suprima trei sferturi din plăcerea poemului; a sugera – iată visul" (va susţine francezul St. Mallarmé). Poeţii nu vor descrie, ci vor recurge la *aluzie, analogie, sugestie*.

Simbolul va sugera sintetic unitatea nevăzută dintre lumea interioară şi cea exterioară, orice simbol fiind o revelaţie. O altă caracteristică a simbolismului este prezenţa *corespondenţelor*; „obiectele exterioare iau încet, succesiv, aparenţe singulare". Sensurile se îmbracă în culori şi culorile conţin muzică. Există o unitate a lumii în temeiul căreia senzaţiile de ordin diferit comunică între ele. *Principiul muzical* devine notă emblematică, ecourile muzicale

Scanned with OKEN Scanner

suprimând discursivitatea. Purificarea versului prin muzicalitatea lui devine condiţia poeticului: „poezia nu mai cântă, ci încântă, din vocală devine muzicală" (H. de Régnier).

În poezia discutată sunt evidente corespondenţele ce se stabilesc între dezolarea şi singurătatea poetului şi parcul solitar şi trist, mergând spre ideea de unitate a lumii, senzaţiile „comunicând" între ele; cele două culori contrastante: albul şi negrul sugerează o melancolie firească, trezită de funerarul decor al parcului.

Penele albe şi negre, frunzele albe şi negre, într-un vârtej ameţitor, alcătuiesc o imagine difuză, fără contur.

Prezenţa refrenului este o altă particularitate simbolistă, aceasta fiind un mijloc de realizare a sonorităţii muzicale, datorată şi rimării versurilor libere. Rima în *ar* a celor opt cuvinte creează sugestia unei tânguiri melodioase.

Meritul simbolismului este de a fi pus în locul exprimării discursive, al descripţiei precise şi prozaice, emoţia. O firească emoţie produce şi poezia *Decor*, prin covârşitoarea tristeţe pe care o degajă.

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

"De-atâtea nopţi aud plouând, / Aud materia plângând ... / Sunt singur, şi mă duce-un gând / Spre locuinţele lacustre."

(*George Bacovia*, **Lacustră**)

a. Comentează semnificaţia poetică a senzaţiilor auditive prezente în primele două versuri.

Versurile constituie prima secvenţă poetică din poezia *Lacustră*, concepută simetric, căci ultima strofă o reia pe prima, cu modificarea celui de-al doilea vers. Este configurat planul exterior, al naturii, surprinsă într-un moment pluvial terorizant pentru sensibilitatea poetului, *ploaia* şi *noaptea* fiind motivele simboliste prezente în aceste versuri. Dar ploaia nu este numai element al naturii, ci şi reflex al stării interioare, aflată în dezagregare ca şi natura supusă ploii. Aceasta este plâns cosmic, persistent şi erodant, sugerat prin sintagma „de-*atâtea nopţi*" ce indică durata ploii destructive. Verbul *aud* comunică o percepţie auditivă, ilustrativ pentru înregistrarea geamătului materiei, dar şi a zgomotului monoton şi enervant făcut de căderea stropilor. Închiderile consonantice ale unor cuvinte terminate în *nd* precedate de vocala â (tot închisă) întăresc impresia de geamăt dureros al naturii, înregistrat de sensibilitatea acută a eului: *plouând, plângând, gând*. Repetarea verbului *aud* subliniază altă percepţie a ploii, cumva anormală, căci – de regulă – căderile de apă sunt percepute vizual, nu auditiv, ca în acest caz. Materia care plânge anunţă prăbuşirea universală.

Scanned with OKEN Scanner

b. Explică sensul propriu şi sensul figurat al sintagmei „locuinţe lacustre".

Imaginea ploii, evocativă pentru spaţiul exterior, este completată cu aceea a planului interior, sugerat de mărturisirea directă a eului „sunt singur".

Ameninţat de oarba dezlănţuire a stihiilor, eul trăieşte o experienţă existenţială unică, simţindu-se singur în univers. „Obsedantul scâncet" al fiinţei înfricoşate va produce întoarcerea gândului spre locuinţele lacustre.

Sensul propriu este acela de locuinţă suspendată pe piloni de lemn, construită pe ape, departe de ţărm, pentru a nu fi atacată de răufăcători. Legătura cu malul era asigurată de un pod mobil, ce seara se trăgea în interiorul locuinţei.

Aflat în singurătatea camerei sale, poetul are impresia că apa o va înconjura, ceea ce îi aminteşte de locuinţele lacustre, mai ales că „simte" frigul şi umezeala. Însăşi camera lui poate deveni o asemenea locuinţă, ameninţată de pericolul apelor datorate căderilor de ploaie.

Dar locuinţa lacustră poate fi – în sens figurat – sufletul său ce se simte terorizat de ploaie şi de prăbuşirea în gol. Retras în sine, ca într-o locuinţă lacustră, singur, departe de oameni şi fără sentimentul siguranţei, eul se simte captiv, fără putinţă de a se salva.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* simbolism, *apelând la textul reprodus mai sus.

Simbolismul este un curent literar care aduce o noutate absolută în literatura poetică a vremii. Pentru simbolişti poezia este „arta de a simţi" (J. Moréas), iar cuvântul nu trebuie să aibă semnificaţii logice, ci să exprime mister, muzică, sugestie, în direcţia inefabilului (St. Malarmée).

Simboliştii cultivă nevroza, boala, singurătatea, misterul, tenebrele, spleen-ul, vagul, vidul, angoasa, plictiseala, considerând că secolul lor este „vlăguit şi agonic".

Aceste motive îşi vor găsi loc în sufletul ultrasensibil al poetului Bacovia. Versurile surprind starea nevrotică a eului, tradusă prin precizarea „de-*atâtea* nopţi". Singurătatea dezolantă, mărturisită direct: „sunt singur", tenebrele ce-l înconjoară - fiindcă noaptea e domeniul lor de manifestare - îi produc coşmaruri; obsesia pluvială devine suferinţă a eului alienat care presimte prăbuşirea universală a materiei, care îşi plânge sfârşitul.

Sesizăm o anume muzicalitate interioară, armonia fiind obţinută prin monorima datorată gerunziilor, şi o cadenţă muzicală, datorată silabei a opta din fiecare vers care este accentuată. Prin alternanţa cuvintelor oxitone cu paroxitonele, se obţine muzicalitatea specifică poeziei simboliste.

Aşadar, versurile conţin elemente caracteristice ale esteticii simboliste: corespondenţele, simbolul, muzicalitatea şi stranietatea, singurătatea, deznădejdea dezolantă şi obsesia adunate în starea de „spleen".

*
* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 4

"Dormea întors amorul meu de plumb / Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig / Stam singur lângă mort ... şi era frig ... / Şi-i atârnau aripile de plumb."

(George Bacovia, **Plumb***)*

a. Explică semnificaţia primului vers, punându-l în legătură cu întreaga strofă

Poet prin excelenţă simbolist, G. Bacovia a creat un univers liric original, realizat prin mijloacele şcolii simboliste, „sugestia venind din muzică, din culoarea irizată în jocul luminii, din pictura impresionistă, acestora adăugându-se aura fanată a destinului său, sarcasmul şi funebrul aer damnat".

Primul volum, *Plumb*, prezintă în deschidere, ca o veritabilă artă poetică, poezia cu acelaşi titlu. Aceasta este considerată de soţia poetului „un pastel dominat de straniu, lugubru şi macabru".

Este alcătuită din două catrene, conturând o realitate exterioară şi una interioară. Pe de altă parte, se poate vorbi de două atitudini de ordin existenţial: *disperarea* regăsită în primul catren care înfăţişează interiorul unui cavou rece, dezolant, în care eul poetului simte acut însingurarea potenţată muzical de sunetul vântului şi de scârţâitul coroanelor – şi *resemnarea* care apare în strofa a doua, ce conturează lumea lăuntrică.

Tema poeziei este fundamentată pe concepte de cunoaştere (viaţa, iubirea, moartea), dar şi pe corespondenţe şi intuiţii.

Realitatea obiectivă, prezentă în prima strofă, devine realitate subiectivă, lumea obiectelor fiind asimilată stărilor sufleteşti, în a doua secvenţă.

Cuvântul *plumb* este alăturat în primul vers substantivului *amorul*. Acesta poate desemna sentimentul ca atare sau fiinţa iubită; prin urmare, alăturarea la o abstracţiune echivocă este tulburătoare.

Participiul *întors* conferă o anume ambiguitate monologului liric. Poate fi vorba de o întoarcere voită, egală cu trădarea, ca renunţare la viaţă; poate fi întoarcerea cu faţa spre apus – după cum spune Blaga – ceea ce ar însemna moarte; „întors" poate fi şi sinonim cu „revenit" de undeva şi atunci e posibil să vorbim despre o iubire trecută şi încercarea acesteia de a arăta că trecutul nu-i întotdeauna ireversibil şi, în sfârşit, poate fi vorba de întoarcerea spre sine a sufletului. Cuvântul *amor* este folosit în locul sinonimelor *dragoste* sau *iubire*, datorită conotaţiei sale de sentiment supus perisabilităţii; acesta reprezintă acum o durere prelungită, sugerată de imperfectul verbului *dormea*, o durere apăsătoare, evocate prin greutatea plumbului, o durere totală semnificată prin participiul „întors".

Strigătul este zadarnic, deoarece singurătatea nu poate fi îndepărtată, aducând cu sine frigul şi înfrigurarea.

Scanned with OKEN Scanner

b. Identifică metafora–simbol din versurile citate, referindu-te la rolul său în poezie.

Metafore-simbol sunt trei: amor de plumb (ale cărei semnificații le-am prezentat mai sus), flori de plumb și *aripi de plumb*.

Ultima ni se pare deosebit de interesantă prin sugestia zborului în jos. Agatha Grigorescu Bacovia menționa că poezia a fost scrisă într-o perioadă când poetul era obsedat de neantul ce-l chema spre prăbușire.

Căderea grea a unui metal ca plumbul sugerează – într-o melopee gravă – tocmai prăvălirea în vid. Aripile presupun zbor spre înălțimi, avânt; la Bacovia, fiind din plumb, deci grele, acestea transmit ideea zborului frânt, a zborului în jos. Elocvent e și verbul *atârnau* care sugerează aceeași greutate a aripilor.

Altfel spus, imaginea aripilor căzute ale îngerilor din reprezentările monumentelor funerare este transpusă metaforic în sfera umanului pentru a sublinia ideea apăsării sufletești ce duce la dezechilibru și la frângerea „zborului", a dorinței de viață.

Atârnă și aripile bolnave, lipsite de viață, ce nu mai pot susține zborul, provocând prăbușirea. Sufletul însuși este prăbușit.

c. Ilustrează conceptul operațional de* corespondență*, folosind versurile de mai sus.

Poezia simbolistă se caracterizează prin faptul că evocă și sugerează, printr-o serie de mijloace ca muzicalitatea și simbolul, analogia și sugestia, aluzia și corespondențele. În sonetul „Corespondențe" al lui Baudelaire, apare un vers care în traducere sună așa „parfum, sunet și culoare se îngână și-și răspund".

Aceasta înseamnă stabilirea unei echivalențe între o anume stare de a fi a poetului și un element corespunzător din natură: culoare sau sunet, dar și existența unor relații între sunetele muzicale, culori și litere. Bacovia însuși acordă o importanță deosebită simbolisticii culorilor sau muzicii, având intuiția genială a valorii sunetelor rare. El mărturisea: „Pictorul întrebuințează în meșteșugul său culorile: alb, roșu, violet; le vezi cu ochii. Eu am căutat să le redau cu inteligență prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii; roșul e sângele, viața zgomotoasă; *în plumb, văd culoarea galbenă; plumbul ars e galben; sufletul ars e galben*; temperamentului mei îi convine această culoare; după violet am evoluat spre galben."

În versurile date, este evidentă corespondența dintre sufletul torturat de tristețe și singurătate și cenușiul plumbului greu ce sugerează apăsarea strivitoare, căci metalul e prezent în toate sintagmele: amor de plumb, flori de plumb, aripi de plumb. Culoarea cenușie, apropiată de negrul doliului, este cea mai potrivită pentru a comunica starea poetului. Sunetele dizarmonice subliniază aceeași dezolare sufocantă, căci strigătul strident este al disperării fără leac. Starea depresivă își găsește corespondențe în atmosfera exterioară reprezentată de plumbul greu, cenușiu, apăsător.

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU

"Menestrel trist, mai aburit / Ca vinul vechi ciocnit la nuntă, / De cuscrul mare dăruit / Cu pungi, panglici, beteli cu funtă // Mult îndărătnic menestrel / Un cântec larg tot mai încearcă, / Zi-mi de lapona Enigel / Şi Crypto, regele ciupercă! // Nuntaş fruntaş! / Ospăţul tău limba mi-a fript-o, / Dar, cântecul, tot zice-l-aş, / Cu Enigel şi riga Crypto.// Zi-l, menestrel! / Cu foc l-ai zis acum o vară, / Azi zi-mi-l stins, încetinel, / La spartul nunţii, în cămară."

(Ion Barbu, **Riga Crypto şi lapona Enigel***)*

a. Comentează versurile de mai sus, având în vedere că balada este construită ca o poveste în ramă.

Versurile aparţin baladei *Riga Crypto şi lapona Enigel* şi apar în deschiderea acesteia, fixând cadrul şi prezentând, înainte de povestea propriu-zisă, personajele.

Dialogul se desfăşoară între un menestrel – poet şi muzicant ce recită şi cântă versuri, acompaniindu-se de un instrument – şi un nuntaş care doreşte pentru sine un anume cântec.

Atmosfera îndeamnă la confesiune, căci o nuntă e pe sfârşite „la spartul nunţii". Aceasta constituie „rama" sau cadrul în care se va desfăşura o poveste despre o altă nuntă sortită eşecului. Locul cunoscutei eroine Seherezada din „1001 de nopţi", operă construită pe tehnica povestirii în ramă, este luat de menestrelul care „zice" cântecul.

Acesta, aflat într-o stare euforică „mai aburit ca vinul vechi", este solicitat, conform datinii, să încheie petrecerea, la ceas târziu, printr-un *cântec larg*, sintagma având o mai mare iradiere simbolică, „spus" încetinel şi cu glas stins, potrivit atmosferei uşor nostalgice de după nuntă.

b. Prezintă relaţia dintre personajele baladei.

Personajele baladei sunt Crypto, regele-ciupercă şi lapona Enigel. Numele lui Crypto provine din grecescul Cryptos, însemnând ascuns, tăinuit, închis în sine. Aflat la „vecinic tron", Riga se singularizează, ieşind din limitele regnului vegetal, neparticipând la mişcarea ciclică a naturii. Alte atribute *sterp* şi *nărăvaş* delimitează ipostaza specială a ciupercii, Crypto devenind exponentul „moral" al unei ordini inferioare.

Lapona Enigel este al doilea personaj al baladei. Aceasta coboară din Nordul în care se simte urgisită, fiind o fiinţă solară, îndreptându-se spre soare; ea reprezintă regnul uman şi urmează ciclul normal al unui fel de transhumanţă vitală; acţionează, fiind atrasă de căldurile germinative, de Soare.

Scanned with OKEN Scanner

Întâlnirea celor doi se produce în vis, în poiana în care lapona adoarme pe trei covoare de răcoare, „torcând" verdeață, ceea ce implică ideea senzualității latente pe care o deține, toarcerea fiind echivalentă, aici, cu o voluptoasă respirație a simțurilor.

Riga încearcă o apropiere erotică de Enigel, printr-un ritual caracteristic „orațiilor" de nuntă. La cererile repetate ale lui Crypto, lapona nu răspunde tranșant, ci printr-o amânare, încercând să-l facă să renunțe la aventură: „Lasă. Așteaptă de te coace". Conform viziunii folclorice prezentă la începutul baladei, Crypto nu e apt de nuntire, e „necopt", în acest caz aspirația lui fiind prematură.

Neînțelegând rolul soarelui în viața laponei, Riga o invită la o viață fără căldura afectului, adică la un fel de hibernare boreală „somn fraged și răcoare", în timp ce Enigel nu înțelege chemarea, pentru ea răcoarea fiind umbră, sub imperiul căreia crește carnea: „și somn e carnea", care presupune alterare. Apare clar neconcordanța dintre cei doi, *incompatibilitatea* ce vine din natura lor deosebită. Întârziind în lumea solară a laponei care trăiește în cultul soarelui: „roata albă mi-e stăpână", Crypto este surprins de soarele care-i alterează esența, devenind prin „nebunie" – ciupercă otrăvitoare. Părerea de rău a laponei nu poate schimba răul făcut; Riga urmează să rătăcească cu cei de o seamă: laurul și măselarița. Verbul *a rătăci* indică noua poziție existențială a lui Crypto: neputând rămâne în lumea guvernată de soare, nu mai reușește să intre nici în lumea lui: „de partea umbrei moi să treacă", asumându-și, astfel, o altă existență demonologică ? dusă în alt spațiu.

Prin urmare, nucleul baladei constă în mitul nunții „dilematice". Nuntașul, dorind acest cântec, propune celor prezenți o parabolă: o nuntă poate eșua dacă n-a fost concepută corespunzător și dacă mirii sunt nepotriviți, incompatibili.

Astfel, Riga, „inima ascunsă", simbolizează o natură stagnantă: e steril, nu înflorește, deci nu are fruct. E ceva pur, gratuit, așteptând fatalitatea împlinirii sau a morții. Lapona refuză rămânerea în „somn fraged", similar cu preexistența, dorind căldura visată de tot polul său, chiar dacă aceasta presupune alterarea, întrupată în „visuri sute, de măcel". Pentru Enigel, soarele este o tentație, „poruncită" de dorința ei de împlinire caldă, conformă identității sale. Este evidentă, așadar, relația conflictuală dintre personajele ce, aparținând unor lumi diferite, sunt incompatibile, neputând săvârși unirea prin nuntă.

c. *Comparația*

Este procedeul stilistic ce constă în alăturarea a doi termeni cu însușiri asemănătoare, pe baza însușirilor celui de-al doilea termen scoțându-se în evidență calitățile primului.

O comparație din text e: „Menestrel trist, mai aburit *ca vinul vechi* ciocnit la nuntă."

Vinul vechi, păstrat în pivnițe adânci și reci, adus la căldură produce aburirea sticlei în care se găsește. „Aburit" ca vinul vechi, menestrelul poate fi năduşit de căldură și de oboseala datorată cântatului din timpul petrecerii, aflată spre sfârșit.

Cu sens figurat, epitetul *aburit* poate sugera starea de euforie blândă, de oboseală, provocată de vraja cântării; ușor amețit, „cu limba friptă", acceptă să spună încet povestea nunții sortite eșecului.

Scanned with OKEN Scanner

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

„Aşadar, domnul de la cinematograf, domnul cu profilul interesant, cu rictus în colţul gurii, era Lică; Lică fără de mustaţă mică, cu desenul gurii liber de umbră, cu gropiţa pe care o dezmierda vârful castaniu al mustăţii schimbate în dungă. Lică fără buclă pe frunte, tuns scurt: Lică prelucrat treptat de progres, de frizer, şi de atâta suferinţă cât putea încape în el. În biserică, după stâlp, Lică, deşi nu-şi aducea aminte, îşi amintise: copilul luat în birjă ca un pachet, doicile la mahala, fata târâtă apoi pretutindeni de mamă, legată de traiul lui de vagabond. [...] Atâta cât viaţa şi moartea puteau prelucra la fizic şi la moral pe Lică, îl prelucrase. Ieşise acel ***domn bine*** *ca la cinematograf."*

(Hortensia Papadat-Bengescu, **Concert din muzică de Bach***)*

a. Identifică, în textul dat, elemente ale portretului fizic, prin care este sugerată transformarea personajului Lică Trubadurul.

Hortensia Papadat-Bengescu înnoieşte literatura română la nivel tematic prin scrieri de inspiraţie citadină şi prin situaţiile maladive, a căror surprindere substituie epicul propriu-zis.

Un roman de acest tip este şi *Concert din muzică de Bach*, cu o promisiune muzicală în titlu, dar neţinută în substanţa cărţii. Pseudo-acţiunea operei în discuţie se concentrează în jurul unei serate muzicale, prilej pentru autoare de a surprinde „cetatea vie", boala ei socială, numită snobism, precum şi câţiva indivizi exponenţiali.

Prin tehnica epitetului emblematic („buna" Lina, „ofticosul" Maxenţiu, Ada „făinăreasa") şi a personajului-reflector, romanciera oferă imaginea unei lumi a cărei dominantă este „lâncezeala existenţială". Singurul erou care evoluează şi, prin urmare, se sustrage mediului, este Lică Trubadurul, tatăl Siei, rătăcirea de tinereţe a Linei, amantul nou al Adei Razu. După cum îl propune numele, este un Don Juan de mahala bucureşteană, un haiduc modern care îşi trăieşte, printre femei, frumoasa boemă.

Fragmentul citat este o schiţă de portret care debutează cu detalii fizice şi evoluează spre relaţionarea lor cu latura morală a personajului. În ansamblu, înfăţişarea este a unui bărbat chipeş, deoarece profilul este interesant, „desenul gurii liber de umbră", are un zâmbet studiat în colţul gurii, într-un cuvânt, toate datele cuceritorului. Este în chipul său dovada preocupării pentru aspectul fizic, „vârful castaniu al mustăţii schimbate în dungă" fiind un indiciu de farmec masculin.

Verbul – cheie al secvenţei descriptive este „a prelucra", autoarea vrând să sublinieze că transformarea fizică a personajului reflectă trecerea de la o etapă la alta. Mai tânăr şi neexperimentat, târând pretutindeni o fată urâtă, abandonată de mamă „ca un pachet", Lică arăta altfel: cu „mustaţă mică", cu „buclă pe frunte", având un aer adolescentin, nestilat încă. Însă viaţa, progresul, frizerul – notează scriitoarea – interveniseră în înfăţişarea eroului, modificând liniile, rafinând trăsăturile. Suferinţa acumulată îşi lăsase asupra lui amprenta în

Scanned with OKEN Scanner

chip surprinzător: dacă pe alții îi transformase în ruină (Maxenţiu), pe el îl rafinase, căci acum avea „un profil interesant", însuşirile „prelucrate" erau ale unui domn. Tocmai de aceea autoarea renunţă la determinarea „Trubadurul", care nu se mai potriveşte cu înfăţişarea lui de „domn bine".

b. Încadrează personajul Lică într-o tipologie, folosind şi argumente din textul de mai sus.

Roman de creaţie psihologică obiectivă, fără o acţiune directă, conflictuală, *Concert din muzică de Bach* este o carte a unei lumi, în care pregnante sunt personajele feminine. Este drept că acestea nu plac, fiind construite în mod deliberat în acord cu mediul care le conţine. „Buna" Lina, „făinăreasa Ada", „frumoasa" şi snoaba Elena Drăgănescu, „urâta" Sia, sunt caractere pe care civilizaţia nu le-a purificat, ci le-a complicat inutil şi hidos prin atribuirea unei măşti derizorii.

Prezenţele masculine vin să completeze galeria personajelor, fără a îmbogăţi epicul cu episoade colaterale sau digresiuni explicative. Autoarea îşi opreşte atenţia asupra unor eroi episodici sau figuri evolutive cum ar fi: un prinţ înşelat şi „dus pe copcă" (Maxenţiu), un doctor flegmatic şi bolnav închipuit (doctorul Rim), un muzician de marcă în lumea bună a Bucureştiului (Marcian) şi un Don Juan fără vârstă, de profesie plutonier major şi, mai apoi, profesor de echitaţie. Acesta din urmă este un personaj evolutiv şi greu de încadrat într-o singură tipologie. Şi fragmentul citat şi substanţa romanului oferă suficiente date pentru tipurile umane pe care le reprezintă Lică. Înfăţişarea plăcută, comportamentul galant îl impun ca *june-prim*, expresie a cuceritorului, căruia, probabil, nu i-a rezistat nici Lina, în tinereţea ei. Autoarea notează că el este chiar mai iubit de femei, în ipostaza paternă. „Legată de traiul lui de vagabond", fata îi înnobilează imaginea, rămânând în grija unei noi amante dispuse să preţuiască duioşia de tată, sacrificiul astfel făcut. Timpul nu şterge farmecul veşnicului boem, fapt demonstrat de intenţia Adei de a-l păstra pe Lică în calitate aparentă de profesor de echitaţie şi, în esenţă, de substitut al prinţului.

Departe de a stârni compasiunea, Lică se foloseşte de statutul de tată pentru a obţine favoruri, se lasă manipulat de Ada pentru a pătrunde în societate. Scena înmormântării dezvăluie în psihologia lui o dimensiune meschină şi prefigurează portretul *arivistului*. Se întreabă iritat „ce să fi căutat la cimitir?" şi simte înăuntrul lui „o stare de spirit bună pentru a porni lupta socială". Priorităţile îi apar foarte limpede în minte: „Cu Ada avea de socotit! Locul prinţului mai întâi, şi lui Lică i se părea că şi titlul îi revine deodată cu locul ..." – toate acestea fiind etape îndelung chibzuite, premeditate. În timp ce cunoscuţii urmează carul funebru al Siei, „se iscă un zel, un neastâmpăr nou Trubadurului", care-i aminteşte că el este viu şi deţinător al unei energii care se cere cheltuită. Ilustrativă în acest sens este hotărârea lui de a se întoarce din drum şi de a porunci „sec şi aprig", şoferului: „La palat!"

Cumulând date specifice pentru două tipologii diferite, Lică Trubadurul este mai verosimil decât celelalte personaje, tocmai fiindcă ilustrează cel mai bine crezul autoarei: „Nu acuz oamenii şi viaţa, nici nu-i scuz. Constat, înregistrez, fac legături, trag concluzii, fără alt interes decât al adevărului. Iubesc oamenii, dar îi judec."

Scanned with OKEN Scanner

c. ***Numeşte trăsături ale* realismului *(curent literar), ilustrându-le cu elemente din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu.***

REALISMUL = un curent literar care a apărut în secolul al XIX-lea, continuând în forme specifice până astăzi şi reunind scriitori cu principii de creaţie comune.

Principiile realismului reperabile în romanul *Concert din muzică de Bach*:

- reprezentarea veridică a realităţii (imaginea citadină redată fără idealizare);
- obiectivitatea scriitorului (autoarea relatează detaşat, dintr-o perspectivă analitică);
- personaje tipice în împrejurări tipice (aproape toţi eroii sunt surprinşi în circumstanţe care le revelează caracterul);
- veridicitatea detaliilor (descrierea bolii prinţului cu termeni din registrul medical);
- preocuparea pentru social (tema romanului este socială);
- atitudinea critică faţă de societate (autoarea sancţionează snobismul, meschinăria, arivismul etc.);
- stilul sobru şi impersonal (tema cărţii nu permite podoabele stilistice şi nici implicarea auctorială).

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA

Subiectul nr. 1

„Lucian Blaga e mult ca o lebădă. / În patria sa / Zăpada făpturii ține loc de cuvânt. / Sufletul lui e în căutare / în mută, seculară căutare / de totdeauna, / și până la cele din urmă hotare. // El caută apa din care bea curcubeul / El caută apa, / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființe."

(Lucian Blaga, **Autoportret)**

a. Explicați semnificația primului vers.

Lucian Blaga reprezintă cazul rar al unei opere organice unitare, în care există un permanent circuit valoric între planul poetic și cel filosofic, în care poezia este gândită și plăsmuită sub imboldul unor adânci și neliniștitoare întrebări metafizice.

Unul dintre volumele sale de poezii este *Nebănuitele trepte*, care ne oferă cântece de lumină și de încredere în muncă și în bucuriile simple ale vieții dar care sugerează și o atmosferă spirituală omogenă ce ne indică o fervoare lăuntrică".

N. Balată consideră poezia ca „o stranie confesiune a unui om a cărui existență pare să se identifice cu lumea cuvântului".

Primul vers „Lucian Blaga e mut ca o lebădă" apare ca o concluzie, paradoxal fixată la începutul poeziei. Versurile următoare explică motivele acestei „muțenii". Adjectivul „mut" asupra căruia cade accentul confesiunii este sinonim cu „tăcut", ceea ce urmează arătând cauzele tăcerii sale.

Pentru Blaga *cuvântul* e primejdios, căci închide într-însul suferința și implică moartea. Lumea cuvintelor e lumea suferinței și a timpului măsurat. Teama de a intra în lumea cuvântului ca și dorința de a ieși dintr-însa, dorință care-l ispitește, se constituie - în economia spiritului său - ca tăcere. Aceasta este starea primordială, mitică, din care au apărut poetul și opera sa. Din tăcerea originară a izbucnit cuvântul.

Dar tot *tăcerea* este semn al unei intense concentrări a spiritului pentru „nașterea" ideilor ce se caută, se încheagă și se încarcă de înțelesuri, înainte de a ajunge în lume prin cuvânt. Astfel tăcerea (muțenia) devine resort permanent al creației.

L. Blaga a făcut din *tăcere* o valoare de cunoaștere poetică și filosofică, dar aceasta este și o condiție a contemplației.

Comparația: *ca o lebădă* cere, de asemenea, o motivare. Lebăda este considerată o pasăre imaculată care prin albul, forța și grația sa constituie o epifanie a luminii. Lui Apollo,

Scanned with OKEN Scanner

zeul muzicii, al poeziei şi al prezicerilor, Zeus i-a dăruit lira şi un car la care erau înhămate lebede albe; acest fapt l-a făcut pe V. Magrien să afirme, într-o lucrare despre misterele de la Eleusis, că lebăda simbolizează *forţa poetului şi a poeziei*; aceasta va deveni, astfel, simbolul *poetului inspirat*.

Blaga se recunoaşte ca poet inspirat care, în tăcere, caută, contemplă, creează.

b. Comentaţi titlul poeziei.

Autoportret înseamnă, conform dicţionarului, reprezentare a propriei persoane, în pictură, desen sau literatură. Autoportretul literar poate dezvălui trăsături fizice şi morale.

Deşi îşi intitulează poezia *Autoportret*, Lucian Blaga nu apelează la confesiune, persoana I fiind înlocuită cu persoana a III-a, insistent prezentă în formele pronumelui *lui, sa, el* (repetat), care îl identifică.

Patria sa e conştiinţa în care se contemplă puritatea firii (zăpada făpturii) şi în care nu se vorbeşte; contemplaţia ia locul cuvântului.

Dar „zăpada" făpturii poate fi însuşi gândul neîntinat de cuvântul de care se teme şi pe care încă nu l-a rostit.

Rostirea nu are sens, când sufletul e în căutare.

Uneori căutarea e fără scop şi fără obiect „caut, nu ştiu ce caut", dar aceasta este un *modus vivendi* pentru eul alienat, înstrăinat de divinitatea ce-i devenise inaccesibilă şi pe care o doreşte, trăind sentimentul damnării şi al vinovăţiei; „căutarea" presupun *linişte* „mută", *timp* ("seculară căutare") şi *consecvenţă* „până la cele din urmă hotare", hotarul ultim fiind acela ce desparte viaţa de moarte.

Se defineşte ca un însetat ce caută apă pentru a-şi potoli setea de cunoaştere, privitoare la lumea de aici, dar şi de dincolo, ascunsă în spatele cerului, calea de mediere dintre acestea fiind curcubeul, ca semn al armoniei universale (sugerată prin cele şapte culori ale acestuia).

Caută, deci, o anume apă *generatoare de viaţă* din care a luat fiinţă frumuseţea curcubeului, dar şi *dătătoare de moarte* „nefiinţă".

Altfel spus, eul caută răspunsuri la întrebările fără răspuns, legate de fiinţă şi de nefiinţă, sperând să le găsească în „apa" originară.

c. Ilustraţi conceptul operaţional de modernism, având ca suport poezia citată.

Modernismul include, în sens larg, toate acele mişcări artistice, fundamentate sau nu ideologic, care exprimă o ruptură de tradiţie. Prin definiţie, atitudinea modernistă este anticlasică şi antiacademică, anticonservatoare şi împotriva tradiţiei. Toate curentele postromantice, de avangardă literară: simbolismul, futurismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul, sunt implicit şi explicit moderniste, contestând vechi valori şi repere culturale.

L. Blaga îşi exprimă adeziunea pentru arta modernă (în special aceea expresionistă), când recunoştea în aceasta „tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relaţiunea cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul". Făpturile şi lucrurile se despământenesc şi universul rămâne alcătuit din materii suave: ninsori, petale, lacrimi şi ţesuturi de lumină.

Scanned with OKEN Scanner

Ca toţi expresioniştii, Blaga e cântăreţ al sfârşiturilor, al nefiinţei; transcendentul, cosmicul, originarul, miticul, apocalipticul îşi fac loc în poezia sa.

Crede că imaginea artistică trebuie să vizeze absolutul, poetul însuşi trebuind să trăiască absolutul. Aceasta ar presupune cufundarea în anonimat, omul devenind un punct viu în care se materializează absolutul; el caută cu patimă sâmburele vieţii, lucrul în sine, transcendentul. Din toate acestea, regăsim în Autoportret câteva elemente moderniste: în patria poetului „făptura" se despământeneşte devenind zăpada; relaţia cu planul cosmic este realizată prin curcubeu, mediatorul dintre cele două lumi; întoarcerea spre originar este sugerată prin apa căutată, apă primordială generatoare de viaţă şi de moarte; Poetul însuşi „renunţă" *la sine*, vorbind *despre sine* ca de o altă persoană: *el* ... sufletul *lui*, vizând, astfel, trăirea absolutului prin anonimat (ideea apare explicit în *Filozofia stilului*).

Setea de cunoaştere prin căutarea apei originare implică şi o dimensiune cosmică a vieţii.

Ruptura de „tradiţie" este vizibilă în prozodie; versurile nu au rimă, ritmul şi măsura sunt neregulate.

*

* *

▶ Subiectul nr. 2

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele, ce le întâlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte."

(Lucian Blaga, **Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***)*

a. Explică semnificaţia imaginii poetice „corola de minuni a lumii".

Lucian Blaga, cunoscut poet şi filozof, şi-a fundamentat sistemul filozofic pe două coordonate esenţiale: *misterul* şi *Marele Anonim*. Misterul este categoria fundamentală a filozofiei blagiene. Acesta poate fi abordat prin cunoaşterea *paradisiacă* (prin care poetul înţelege cunoaşterea închisă în sine, mulţumită de sine, netulburată de îndoieli şi probleme; este ataşată şi fixată la obiect, având vocaţia rigorii şi a certitudinii) şi prin cea *luciferică* (aceasta se detaşează de obiect fără a-l părăsi, provoacă o criză acestuia, răpindu-i echilibrul lăuntric prin despicarea în criptic şi fanic).

L. Blaga concepe universul ca pe o floare uriaşă ale cărei multe petale se constituie în tot atâtea taine. Corola „se deschide" ca o cupă spre boltă, iar bolta închide cupa, formând cercul, simbol al perfecţiunii. Altfel spus, universul – cosmic şi teluric – este perfect în alcătuirea lui tainică. Aşa cum petalele florii nu trebuie strivite, căci culoarea, forma, parfumul sunt plăcute omului, tot aşa tainele universului, ce ascund forme şi culori relevabile ori nerelevabile omului, aflate în flori, ochi, buze, morminte, nu trebuie distruse.

Scanned with OKEN Scanner

b. Comentează rolul pronumele personal* eu *în poemul citat.

Prezenţa – încă din titlu – a pronumelui personal *eu* indică o confesiune a eului, cu privire la felul în care este abordată problema cunoaşterii: eul blagian îşi asumă cunoaşterea luciferică, intuitivă, ecstatică (nu entatică) sugerată prin metafora „lumina mea". Aceasta va spori misterul, îmbogăţind zarea „cu largi fiori de blând mister", adâncind neînţelesurie şi permanentizând cripticul, prin minus cunoaştere.

Pronumelui „eu" îi sunt alăturate verbe la forma negativă din aceeaşi sferă semantică: *nu strivesc, nu ucid*, exteriorizând intenţia poetului de a proteja misterul, în opoziţie cu „alţii" care sugrumă taina.

Sugestivă pentru atitudinea blagiană faţă de mister este confesiunea tulburătoare cuprinsă în versurile „căci eu iubesc şi ochi, şi flori, şi buze, şi morminte" care exprimă adeziunea la tainele ascunse în microuniversul uman, vegetal şi mineral, dar şi în privire, în frumuseţe, în cuvânt şi în tăcere, figurate prin ochi, flori, buze, morminte.

Aşa se explică repetarea pronumelui *eu* – nu ca semn al unui egoism exacerbat – ci ca dovadă a unei existenţe singulare ce cunoaşte fericirea dată de *extazul intelectual*.

Pronumele personal *eu* este întărit fie prin repetiţie (dar *eu, eu* ...), fie prin posesivul *mea* prezent în sintagmele „calea mea", „lumina mea". Acesta este termen cheie al înţelegerii poetice.

„Eu" apare în opoziţie cu „alţii", cei care „sugrumă" vraja şi strivesc sau ucid mistere.

Lumina „mea" se opune „luminii" altora, eul liric blagian asumându-şi poziţia privilegiată a celui care poate cunoaşte fără să distrugă.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* enumeraţie, *folosindu-te de versurile de mai sus.

Enumeraţia este procedeul stilistic ce constă în înşiruirea unor termeni de acelaşi fel, pentru a detalia însuşiri, acţiuni, fapte, calităţi, defecte, sporind interesul şi amplificând sugestia.

Enumeraţia din textul poetic atrage atenţia asupra existenţei tainelor în universul înconjurător, detaliind elemente componente ale acestuia: flori, ochi, buze, morminte. Florile desemnează universul vegetal, dar şi frumuseţea; ochii şi buzele sugerează universul uman, dar şi pasiunea; mormintele pot semnifica universul mineral, dar şi tăcerea, echivalentă liniştii eterne.

Altfel spus, enumeraţia aceasta subliniază şi unitatea în diversitate, căci universul teluric şi cosmic se întâlnesc în Marele Tot.

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

"Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric, / dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină - / şi-ntocmai cum cu razele ei

Scanned with OKEN Scanner

albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister / şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari / sub ochii mei - / căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte".

(Lucian Blaga, **Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***)*

a. Prezintă cele două moduri ale cunoaşterii, sugerate de opoziţia lumina mea-lumina altora.

Simbolul central al primului volum de poezii al lui Lucian Blaga este lumina. Aceasta dezvoltă mai multe conotaţii: *sete de viaţă, iubire*, (însemnând ardere intensă, pasionată, jar, în urma căreia rămâne cenuşa), *lumină cosmică, dumnezeire, cunoaştere.*

Metafora luminii devine un instrument revelatoriu al unui univers poetic în care trăirile sunt amplificate până la cosmic, denotând o erupţie de vitalitate şi de frenezie.

Poetul realizează că simţirea şi raţiunea pot fi căi de cunoaştere, dar le disociază clar: „Eu nu-mi am inima în cap / nici creieri n-am în inimă".

Astfel, ajungem la cele două căi de cunoaştere pe care le formulează L. Blaga. Una este cunoaşterea *paradisiacă*, închisă în sine, mulţumită de sine, netulburată de îndoieli şi de probleme; este ataşată şi fixată la obiect, având vocaţia rigorii şi a certitudinii. Aceasta ar corespunde cunoaşterii raţionale, denumită în poezie prin metafora „lumina altora". Opusă acesteia cunoaşterea *luciferică*, intuitivă „se detaşează de obiect, fără să-l părăsească, situându-se în planul misterelor; provoacă despicarea obiectului, o criză a acestuia, răpindu-i echilibrul lăuntric". Un mister se poate dezvălui parţial, în ceea ce numim fanic, restul rămânând ascuns, cripticul.

Cunoaşterea luciferică va corespunde metaforei „lumina mea".

Blaga considera că omul poate acţiona asupra obiectelor prin: plus cunoaştere, zero cunoaştere şi minus cunoaştere. Plus cunoaşterea înseamnă intervenţia brutală, distrugerea misterului. Aceasta aparţine *luminii altora*, preocupaţi să dezvăluie „adâncimile de întuneric", adică misterul. Elocvent în text este verbul *a sugruma*, aparţinând sferei semantice a distrugerii, sugerat în versurile anterioare şi prin verbele *a ucide* şi *a strivi*, semnificând spulberarea misterului. „Lumina" altora e nepoetică.

Minus cunoaşterea înseamnă potenţarea, sporirea misterului, prin protejare; aceasta este *lumina mea*, desemnând cunoaşterea poetică, intuitivă, ecstatică (supralogică) superioară celei entatice (logice). Blaga inaugurează o altă cunoaştere, aceea datorată extazului intelectual care presupune mister şi intuiţie. Prin *lumina lui*, poetul poate pătrunde misterul, sugerat de „nepătrunsul ascuns în adâncimi de întuneric", fără să-l distrugă.

Aşadar, opoziţia se stabileşte între *lumina mea* şi *lumina altora*, conjuncţia adversativă *dar* subliniind opoziţia eu-alţii.

Prin cunoaştere poetică, intuitivă, misterul este sporit, aşa cum lumina lunii măreşte taina şi vraja. Versul „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină" are încărcătură afectiv-ideatică, anticipând teoria misterelor adâncite.

Scanned with OKEN Scanner

b. Comentează semnificaţia versurilor „... şi tot ce-i neînţeles se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari".

Versul subliniază tocmai teoria misterelor adâncite, prin *contemplaţie* şi *ecstaz*. Nu este vorba doar de o permanentizare a misterului protejat, ci de o potenţare a acestuia. Cripticul se va adânci prin criptic, o dată cu relevarea fanicului. Noaptea întunecată devine mai misterioasă sub lumina lunii; misterul, „luminat" de cunoaşterea poetică, devine mai adânc, adică neînţelesul se transformă într-un neînţeles şi mai mare, iar zarea (orizontul) umbrită de taine ascunse devine mai bogată în mistere.

Imaginea „largi fiori de sfânt mister" traduce într-o prezentare plastică frământarea interioară, vibraţiile şi tremurul sufletului sensibil, îndrăgostit de tainele universului ascunse în flori, în ochi, pe buze şi morminte. Prezenţa lui *şi* cumulativ în ultimul vers potenţează emoţia dezvăluirii perfecţiunii ascunse în elementele constitutive ale „corolei de minuni a lumii".

c. Ilustrează conceptul operaţional de* artă poetică*, pornind de la textul lui Blaga.

Arta poetică este o creaţie ce se constituie într-o expresie artistică a unor concepte şi idei estetice.

Aşezată, de obicei, în deschiderea unui volum de versuri, aceasta are caracter programatic, definind originalitatea viziunii artistice a poetului.

Arta poetică fixează liniile directoare ale operei, concentrând – într-o formulă artistică superioară – idei şi sentimente exprimate şi în alte poezii sau studii şi articole.

Exprimând idei şi concepte, arta poetică poate avea caracter filozofic, reflexiv, meditativ. Aceasta comunică şi raportul dintre artistul respectiv şi realitate. Mesajul este concentrat în titlul poeziei, iar tonul este patetic, mobilizator şi solemn.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este o artă poetică, pentru că prezintă ideile poetului cu privire la univers şi cunoaşterea acestuia, având caracter filozofic. Concentrează idei ce au apărut şi în alte creaţii poetice, cum ar fi *Stihuitorul, Fântânile, Poeţii*.

Rolul poetului este – în concepţia lui Blaga – de a păstra şi amplifica misterele, nu de a spulbera şi de a descifra tainele vieţii; potenţarea misterului adânceşte fiorul poetic, iar adevărurile logice sunt înlocuite prin mituri şi simboluri, perpetuându-se, astfel, enigmele: „eu nu strivesc / şi nu ucid ... - căci eu iubesc *şi* flori *şi* ochi *şi* buze *şi* morminte".

Tonul este patetic: „căci eu iubesc", iar metaforele au mare forţă de plasticizare. Versul modern, anunţat de poezia constituită în arta poetică, va fi o caracteristică a tuturor poeziilor sale.

*

* *

▶ Subiectul nr. 4

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / şi-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge. / Gorunule din margine de codru, / de ce mă-nvinge / cu aripi-moi atâta pace, / când

Scanned with OKEN Scanner

zac în umbra ta / şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă? // O, cine ştie? – Poate că / din trunchiul tău îmi vor ciopli / nu peste mult sicriul, / şi liniştea ce voi gusta-o între scândurile lui, / o simt pesemne de acum: /o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet - / şi mut / ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, / sicriul meu, / cu fiecare clipă care trece, / gorunule din margine de codru."

(Lucian Blaga, **Gorunul***)*

a. Prezintă semnificaţia comparaţiei din versul al doilea.

Lirica lui Lucian Blaga stă sub semnul sistemului său filozofic, prezentând un filon de continuitate, având o matcă de unică germinaţie. Poezia devine o manifestare spirituală de mare forţă cognitivă; aceasta este gândită şi plăsmuită sub imboldul unor adânci şi neliniştitoare întrebări metafizice.

Poezia *Gorunul* se constituie ca o elegie, cu accente filosofice, pe tema morţii şi a vieţii, a coexistenţei acestora. Ideea nu este nouă, având o vechime considerabilă, fiind prezentă la filozofi, dar şi la poeţi. De exemplu R. Maria Rilke, într-o poezie „Epilog", subliniază că ritmul vieţii sună în consonanţă cu fiorul morţii: „Mare e moartea, fără măsură / Suntem ai ei, cu râsul în gură." Naşterea – ca ţâşnire impetuoasă a vieţii – înseamnă şi prezenţa morţii.

Liniştea pe care Blaga o simte pătrunzându-i fiinţa, în timp ce „zace" la umbra gorunului, se datorează unui presentiment al morţii.

Versul al doilea al primei secvenţe poetice este în relaţie cu verbul *a auzi* din primul vers şi stabileşte locul poetului în natură, la umbra unui gorun, de unde percepe auditiv bătăile unui clopot din depărtări.

Poetul stabileşte o analogie între *un turn* în al cărui piept un clopot bate ca o inimă omenească şi *pieptul* fiinţei omeneşti în care inima bate asemenea unui clopot.

Bătăile clopotului, asemănătoare cu cele ale inimii, fac din acesta un simbol al vieţii; dar clopotul anunţă şi moartea, fiind, în acest caz, şi vestitor al morţii, al veşniciei în care intră fiinţa.

b. Precizează rolul cuvintelor cu sens dubitativ:* pare, o, cine ştie?, poate, pesemne, *în ansamblul poeziei.

Elegia *Gorunul* prezintă ipoteza existenţială a morţii pe care o presimte poetul aflat în umbra gorunului.

Prin verbul *pare* (precedat de pronumele personal *îmi*, ce conferă caracter profund subiectiv versurilor) poetul creează o atmosferă ruptă de realitatea marcată clar de verbele *aud* şi *bate*, ce îl situează într-un plan al aparenţei. Aceasta transmite impresia de bine şi relaxare, prin sintagmele: *zvonuri dulci, frunza-ţi jucăuşă, stropi de linişte* şi prin verbul *dezmierzi*.

Starea de spirit de excepţie care se instaurează în sufletul poetului este determinată de neaşteptate mişcări sufleteşti, datorate presentimentului morţii sugerate de cuvintele: *linişte, pace, învinge, margine de codru, zac, umbră, sicriu.*

Trăirile trec într-un plan al ipoteticului transmis prin interogativul-dubitativ: *O, cine ştie?*

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentările legate de ce va fi nu au devenit – încă – viziuni clare, iar adverbele *poate* şi *pesemne* introduc în textul poetic un fel de motivare psihologică a înfiorării resimţite: „poate că ... îmi vor ciopli sicriul" şi „ ... o simt pesemne de acum".

Sentimentul „trecerii" este înregistrat într-o linişte deplină a naturii şi tăcere totală a fiinţei: „mut / ascult cum creşte-n trupul tău sicriul".

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* elegie, *având ca suport textul dat.***

Elegia este o specie a genului liric, prin care se exprimă sentimente profunde de tristeţe, de regret şi melancolie, într-o viziune filosofică, având caracter confesiv şi exteriorizând neliniştea existenţială.

Gorunul este o elegie, pentru că exprimă sentimentele eului aflat în faţa unei grave probleme existenţiale, sentimente de tristeţe blândă şi melancolie uşoară, încercând împăcarea cu gândul morţii.

Poemul dezvoltă o dublă plângere elegiacă prezentă în paralelismul gorun – eu liric: gorunul va deveni scânduri şi sicriu, omul va „trece" spre moarte prin linişte şi tăcere.

Eul „trăieşte" şi tristeţea gorunului care este sortit morţii, fiind, deja „la margine de codru" şi propria nelinişte percepută ca o învingere a lui de către pacea cu aripi moi (imagine mitică a îngerului morţii).

Prezentul este trăit (*aud, zac, simt*) şi perceput concret, în timp ce „devenirea" este înfăţişată prin verbe la viitor: *îmi vor ciopli, voi gusta-o.*

Fiorul metafizic este gradat, crescând ca intensitate, de la secvenţa deschisă cu adresarea directă: „Gorunule ... de ce mă învinge cu aripi moi atâta pace" până la „şi mult/ ascult cum creşte-n trupul tău sicriul ... , gorunule din margine de codru".

Presentimentul morţii devine certitudine, aceasta fiind acceptată cu înţelegerea şi calmul fiinţei superioare ce se exprimă solemn: „şi mut ascult ... ".

Tristeţea este interiorizată, eul acceptând „trecerea" în nefiinţă.

*

* *

▶ Subiectul nr. 5

„Frumoaso, / ţi-s ochii-aşa de negri încât seara / când stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare, / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi / şi peste munţi şi peste şesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric. / Aşa-s de negri ochii tăi / lumina mea."

(Lucian Blaga, **Izvorul nopţii***)*

Scanned with OKEN Scanner

a. Prezintă semnificația metaforei din titlul poeziei.

În poezia lui Lucian Blaga, transcendentul, cosmicul, originarul, miticul, dionisiacul, nemăsuratul, apocalipticul, absolutul, dezamăgirea, pannismul se întâlnesc într-o expresie poetică de înalt rafinament.

Dominată de obsesia realizării unității dintre fragment și Tot, viziunea blagiană trebuia să angajeze și dimensiunea erotică a lirismului său.

După I. Pop, erosul apare ca „atenuarea sau anularea principiului alterității, constituind puntea de legătură cu realitatea originară a universului" (*Lirica lui Blaga*).

În ansamblul blagian, principiul feminin este superior prin condiție ontologică bărbatului, iar ipoteza de mamă și de iubită face din femeie o prezență arhetipală, un principiu existențial.

Prezența iubirii este o iluminare lăuntrică, fiind – alături de poezie și de sat – un mijloc de recuperare a eului alienat „căci iubirea este, asimilare, osmoză, identificare a individualităților în relație" (D. Micu).

Izvorul nopții este o poezie de dragoste. Titlul este o metaforă ce sugerează culoarea neagră a ochilor iubitei. Ochii acesteia sunt izvor al nopții negre, care la rândul ei, este izvor al somnului și al visului. Starea de vrajă e sugerată de poziția de somn „stau culcat cu capul în poala ta", poziție relaxată ce favorizează și hipnoza.

Poetul se simte „hipnotizat", căci i *se pare* că ochii iubitei sunt sursa nopții din care curg valuri de întuneric. Negrul este o culoare ce marchează melancolia și jalea, eul trăind sub semnul făgăduinței unei vieți înnoite prin eros.

Orice izvor răspândește apă vie, ca manifestare a materiei cosmice fundamentale, curgând pe pământ. Prin figurarea sensului, ochii negri devin izvor din care „curge" noaptea, asemenea apei, peste văi, șesuri și munți. Altfel spus, negrul *intens* și *dens* al ochilor capătă fluiditate și adâncime, cuprinzând întreg pământul, asemenea unei mări.

Cuvântul *izvor* prezent în titlu are și alte semnificații, căci ochii iubitei pot fi și sursă de duioșie și de visare, așa cum ochii nopții sunt încărcați cu toate virtualitățile existenței. După Young – izvorul este și o imagine a sufletului, origine a vieții interioare și a energiei spirituale. Putem spune, așadar, că ochii negri ai iubitei pot fi o sursă de energie spirituală pentru poet.

b. Comentează versurile finale: „Așa-s de negri ochii tăi / lumina mea."

Ultimul vers are sensul unui superlativ absolut al comparației negrului ochilor – semn distinctiv al iubitei și sursă de frumusețe – cu negrul originar sugerat de „marea de întuneric".

Atrage atenția alăturarea termenului *lumină* la seria termenilor: negri – noapte – întuneric, aparținând aceleiași sfere semantice.

Se vorbește de metafora luminii în creația blagiană, aceasta dezvăluind diverse conotații: cunoaștere, poezie, dumnezeire, lumină cosmică, iubire.

În textul dat, *lumina mea* poate însemna călăuză în întunericul nopții ce-l împresoară; dar descifrarea metaforei sugerează că *lumina* este iubita poetului, a cărui existență e generată de aceasta, pentru că răspândește căldură, blândețe, seninătate, strălucire, tandrețe, într-un cuvânt: lumină.

Scanned with OKEN Scanner

Se strecoară, subtil, şi ipostaza maternă a iubitei, căci *poala* duce – prin sugestie – la poala mamei, leagăn originar; întunericul dens – prezent în ochii iubitei – corespunde principiului feminin *yin* ce reprezintă impulsul erotic, dar şi instinctul matern.

„Lumina mea" este, aşadar, sinonim cu „iubita mea" sau „dragostea mea".

c. Ilustrează conceptul operaţional de* invocaţie*, folosind ca suport versurile lui Lucian Blaga.

Invocaţia este figura de stil prin care se invocă o zeitate, o personalitate, un sentiment, un principiu, pentru a-l ajuta în dezvăluirea unor necunoscute sau pentru a sublinia mai puternic unele idei.

În text, invocaţia este adresată iubitei doar pentru a o face conştientă de frumuseţea ei. Este mai mult o exclamaţie decât o invocaţie (în sensul propriu al termenului) dezvăluind admiraţia pentru frumuseţea iubitei şi fascinaţia izvorâtă din ochii ei.

*
* *

▶ Subiectul nr. 6

"Portarul înaripat mai ţine întins / un cotor de spadă fără de flăcări. / Nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins [...] / Noaptea îngerii goi / zgribulind se culcă în fân: / vai mie, vai ţie, / păienjeni mulţi au umplut apa vie, / odată vor putrezi şi îngerii sub glie, / ţărâna va seca poveştile / din trupul trist."

(Lucian Blaga, **Paradis în destrămare***)*

a. Identifică, în versurile citate, semne ale degradării cauzate de alterarea sacrului.

Poezia *Paradis în destrămare* dezvoltă într-o viziune proprie mitul paradisului, acesta reprezentând un spaţiu simbolic în care oameni, plante şi animale trăiesc în apropierea Fondului Absolut, generator al luminii.

Este un spaţiu în care divinitatea constituie o prezenţă continuă.

Momentul izgonirii lui Adam din paradis este urmat de anularea armoniei primordiale dintre om şi Dumnezeu, dintre microcosm şi macrocosm. Motivul este inclus în Biblie, în capitolul *Facerea*: „Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flăcări vâlvâitoare să păzească drumul spre pomul vieţii".

Metaforic, poetul sugerează destrămarea mitului despre paradis o dată cu pierderea credinţei „ceea ce duce la o transformare a pământului într-un sanctuar într-o groapă ..." (George Gană).

Paradisul imaginat de poet intră în destrămare; asistăm la o prăbuşire a tot ceea ce reprezenta – pentru om – sacralitatea.

Fiorul morţii capătă dimensiunile apocaliptice ale marii treceri. *Destrămarea* e sugerată prin degradarea unor simboluri: portarul raiului are doar *un cotor* de spadă – fără

Scanned with OKEN Scanner

flăcări, serafimii au îmbătrânit „cu părul nins", când ar fi trebuit ca ei să rămână tineri, fiind nemuritori.

Îngerii „goi" şi-au pierdut condiţia cerească şi zgribulind se culcă în fân sau „vor putrezi" sub glie, arhanghelii au aripi grele, sugerând căderea, prăbuşirea prin zborul în jos; până şi porumbelul Sfântului Duh, stinge cele din urmă lumini. Această imagine sugerează, mai mult decât toate, dimensiunea maximă a pierderii echilibrului, a armoniei şi a luminii, paradisul fiind invadat de întuneric.

Degradarea paradisului, lipsit de sacralitate, e sugerată prin termenii ce anunţă şi destrămarea fiinţei: portarul e *învins*, serafimii sunt *neputincioşi*, arhanghelii *plâng*, îngerii *zgribulesc* şi *putrezesc*, păianjenii *au otrăvit apa vie*, ţărâna-i *tristă şi secată*. Trecerea spre degradare se face prin negaţie: de la cald la frig, de la plin la gol, de la trup la ţărână, de la luptă la renunţare ("nu se luptă cu nimeni, dar se simte învins"), de la puritate la putreziciune („vor putrezi şi îngerii sub glie").

Semnele paradisiace, taina şi minunea, cunosc trepte descendente, generând tristeţea fără leac.

Poezia ne oferă o imagine zguduitoare a destrămării paradisului, amintind de expresionism (în poetica expresionistă „boala universală" este înţeleasă ca un puseu maxim al crizei ontologice).

b. Stabileşte o relaţie între titlul poemului şi atmosfera sugerată de aceste versuri.

Titlul poemului lasă loc unor interpretări diferite.

În sens propriu, paradisul apare destrămat în viziunea celui ce şi-a pierdut credinţa şi trăieşte sfâşietor singurătatea şi teama de *Marele*. Conţinutul poeziei subliniază degradarea universului, anunţată din titlu.

Avertizarea cu privire la momentul inevitabil când *sacrul* contopit cu *materia efemeră* se va retrage definitiv din lume este realizată prin exclamaţia: „vai mie, vai ţie ...". Aceasta se constituie într-un fel de profeţie, anunţând apocalipsul universal, moarte spirituală şi trupească.

Dar „paradisul în destrămare" poate fi universul propriu al poetului, pur spiritual, în care acesta îşi fixează cunoaşterea luciferică. Veacul aflat în declin nu mai reprezintă fiinţa, ci negaţia ei, ceea ce echivalează cu o prăbuşire în plan spiritual (prin depărtare de divinitate).

Cunoaşterea îi este refuzată, existenţa îi este grav dezechilibrată; fântâna – simbol al cunoaşterii – refuză umplerea găleţilor cu apă – deci plinul – golul sugerând necunoaşterea; ogoarele sunt arate cu pluguri de lemn, ceea ce ar putea semnifica încercări rudimentare de pătrundere în cunoaştere; porumbelul Sfântului Duh stinge ultima lumină iar întunericul ce cuprinde paradisul este – în această accepţiune – necunoaşterea. Disperarea provoacă strigătul de suferinţă „Vai mie, vai ţie!".

Paradisul în destrămare poate fi însuşi sufletul poetului ce şi-a pierdut echilibrul şi armonia prin îndepărtarea de sacralitate, simţindu-se „devastat" de singurătate, incertitudine, credinţă. Sacrul reprezentat de heruvimi, serafimi, îngeri trece în profan, aceştia fiind învinşi, goi, zgribulind şi putrezind.

Marin Mincu scria că peste toată poezia din volumul *Laudă somnului*, deci şi peste *Paradis în destrămare* „adie efluviile unei putrefacţii cosmice".

Scanned with OKEN Scanner

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* metaforă, *folosind exemple din textul dat.***

Metafora este procedeu stilistic ce constă în înlocuirea unui termen propriu cu altul cu sens figurat, pe baza unor însuşiri comune; este o comparaţie în planul gândirii.

Poate fi – după Blaga – plasticizantă şi revelatorie. Această disociere corespunde clasificării în metaforă coalescentă şi implicaţie.

Este figura de stil cu cea mai mare putere expresivă. În textul dat, metafora este prezentă încă din titlu, paradisul reprezentând fie universul poetic aflat în destrămare pentru că omul blagian se află sub semnul pierderii armoniei originare, lacrima fiind un simbol al suferinţei , al neputinţei de a depăşi spaima apocaliptică fie sufletul poetului ce-şi plânge încercarea de a se rupe de misterul existenţei divinităţii, pe care vrea s-o regăsească.

Altă metaforă, este aceea a *apei vii* sugerând *viaţa* ameninţată grav de un destin necruţător (în multe mituri, păianjenii sunt răspunzători de soarta oamenilor cărora le fixează destinul) sau *cunoaşterea* (apa nu mai umple găleţile celor însetaţi de adevăr).

Metafora poate fi realizată printr-un singur termen, printr-un grup de termeni sau poate deveni un simbol, printr-o forţă expresivă deosebită.

Scanned with OKEN Scanner

I. L. CARAGIALE

▶ Subiectul nr. 1

„ – Dar ... întrebă distras d. Stavarache, ce s-o mai fi făcut cu tâlharii prinşi astă-vară?

Tâlharii fuseseră osândiţi la diferite pedepse şi desigur acum erau şi aşezaţi la locurile de muncă.

«Care va să zică, clipi gândul hangiului, nici vorbă n-a fost la judecată despre popa, despre capul şi gazda tâlharilor. Aoleu! Ce mai judecători!

... Dar o să-ndrăznească să se întoarcă?

... Dar dacă îndrăzneşte şi se-ntoarce? ... Atunci, ce-i de făcut?

... Da! dar sergentul se poate întoarce; popa, ba!

... Dar dacă-i vine aşa o nebuneală sergentului să spuie că el e stăpânul averii, întâmple-se orice s-o-ntâmpla! că odată a purtat barbă şi plete ...

... Da, dar atunci procurorul îl rade şi-l tunde de-a binele.

... O veni? ... n-o veni? ...»"

(*I. L. Caragiale,* **În vreme de război**)

a. Comentează starea de spirit ce se poate deduce din succesiunea de întrebări şi răspunsuri care „clipesc în gândul hangiului".

Universul operei caragialiene, cuprinzând teatru şi proză, este construit pe două dimensiuni extreme – comic şi tragic – şi ilustrează perfect mărturisirea autorului: „simt enorm şi văd monstruos". Astfel, „sensibilitatea enormă" şi „viziunea monstruoasă" au ca efect, în comedii, stilul caricatural, iar în nuvele, înlocuirea epicului cu analiticul, derivând din intenţia prozatorului de a urmări stările de conştiinţă şi comportamentul eroilor.

Analiza aceasta cu ecou în plan fizic, altfel spus, corelarea stărilor obscure ale inconştientului cu reacţiile imprevizibile ale individului, momentele de maximă încordare manifestate prin tremurul mâinilor, al vocii sau transpiraţie rece, i-a atras lui I. L .caragiale situarea în categoria nuveliştilor de influenţă naturalistă. „Izvorul spaimei (*O făclie de Paşte*), al incestului (*Păcat*), al obsesiei (*În vreme de război*) este cuprins în plasma socială în care trăieşte individual", observă G. Călinescu, adăugând la determinismul mediului şi factorul ereditar: „Incontestabil, există o tară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer."

Nuvela *În vreme de război* are un caracter psihologic, vizează moralul şi foloseşte mijloacele de expresie ale naturalismului: imaginile tari, şocante, analiza de caz patologic, prezentarea cauzalităţii care generează obsesia, nebunia, violenţa etc.

Din punct de vedere structural, epicul nuvelei este distribuit în trei capitole, având ca element de coerenţă personajul central, hangiul Stavrache, obsedat de dorinţa de înavuţire. Compoziţional, se poate vorbi de existenţa a trei planuri (unul al naratorului, altul dialogat şi un plan al naturii, în care umbrele, vântul şi ploaia susţin stările halucinante ale eroului) care urmăresc evoluţia obsesiei către demenţă şi involuţia morală până la dezumanizare.

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul selectat face parte din capitolul întâi al nuvelei şi reprezintă prefigurarea rapacităţii protagonistului care înlocuieşte sentimentele fraterne. De altfel, textul propune o interpretare naturalistă a mitului fraţilor duşmani, Abel şi Cain, cu precizarea că nici unul dintre ei nu este fără vină.

Dialogul care deschide textul dat este o întrebare, fals absentă, adresată primarului, privind soarta hoţilor prinşi după înrolarea lui Iancu Georgescu, fostul popă-tâlhar. Răspunsul posibil al nevăzutului interlocutor este redat de narator, în stilul indirect liber, şi vine să fundamenteze, respectiv să înalţe „interesanta-i clădire de ipoteze" – cum se precizează în continuare. Se observă deci că Stavrache are o permanentă nevoie de certitudini, pentru că pe măsură ce formulează o presupunere favorabilă lui, o nouă bănuială se naşte şi o subminează pe cea dintâi. Aşa, hangiul pare să se autosugestioneze gândind că fratele său n-o „să îndrăznească să se mai întoarcă", date fiind circumstanţele plecării, însă acestei pseudo-certitudini îi urmează imediat un gând care o năruie: „Dar dacă îndrăzneşte şi se întoarce? ... Atunci, ce-i de făcut?". Monologul devine, astfel, torturant pentru psihicul hangiului şi ia forma unui schimb de replici între sentimentul realităţii şi tentaţia maleficului.

Întrebările şi răspunsurile care „clipesc în gândul hangiului" revelează ipostazele unui personaj absent, popa Iancu, anume acela de militar şi de preot, în ambele fiind sub incidenţa sancţiunii. „Sergentul se poate întoarce; popa, ba!" îşi spune Stavarache, neştiind că fratele său este delapidator în această vremelnică „scăpare", după ce se dezisese de menirea religioasă. Secvenţa monologată dobândeşte, prin aceste disocieri, o funcţionalitate dublă: pe de o parte, dezvăluie frământarea fratelui-hangiu ce se simte ameninţat de eventuala întoarcere a sergentului pe care, oricum, „procurorul îl rade şi-l tunde", iar pe de altă parte, succesiunea gândurilor lui Stavrache devine o suprafaţă reflectorizantă a unui erou „in absentia", provocând teamă numai pentru că s-ar putea transforma „in presentia".

Unul dintre gândurile prezentate secvenţial (punctele de suspensie fiind semnul sincopei, dar şi al precipitării) marchează instalarea dimensiunii meschine în configuraţia morală a protagonistului. Un individ care presupune despre fratele său că întoarcerea lui ar echivala cu o îndrăzneală, ba mai mult, cu o sfidare iraţională a unei stări de fapte, face nu numai o eroare de valorizare a relaţiei lor de rudenie, ci şi un păcat iremediabil, pentru că îl scoate pe acesta din sfera aproapelui. Ceea ce lectorului poate părea un gest firesc şi legitim, în mintea lui Stavrache ia proporţiile catastrofei: „ ... Dar dacă-i vine aşa o *nebuneală* sergentului să spuie că el este stăpânul averii, întâmple-se orice s-o-ntâmpla!"

În concluzie, secvenţa citată reprezintă o primă etapă în instalarea demenţei în psihicul lui Stavrache şi, în egală măsură, punctul de plecare în involuţia morală a eroului. Ezitarea continuă, stringenta nevoie de certitudini, succesiunea torturantă a presupunerilor care se anulează reciproc, formează conţinutul unei elipse în fluxul narativ al nuvelei, ceea ce-i permite o convertire surprinzătoare într-o calitate artistică a textului.

b. Prezintă deznodământul nuvelei* În vreme de război, *insistând asupra destinului personajelor.

Unul dintre cele mai importante merite ale lui I. L. Caragiale este că a prezentat mecanismul psihic al vedeniei omeneşti, demonstrând că, pe fondul unei labilităţi, ea poate deveni mai pregnantă decât realitatea. Deznodământul nuvelei este confirmarea în planul realului a interogaţiei, din zona bolnav-onirică, halucinantă, „Gândeai c-am murit, neică?". De altfel, în cuprinsul demersului analitic, autorul teoretizase acest traiect: „dar orice se-ntâmplă *des* nu ne mai mişcă, orice *minune* a treia oară trebuie să ni se pară un lucru foarte *firesc*." Iar finalul consemnează tocmai materializarea ameninţării, caracterul legitim al spaimei şi probarea concepţiei conform căreia stările delirante conduc, irevocabil, personajele spre insanitate.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul alege să-şi încheie nuvela într-o încordare tipică unei tragedii: doi fraţi încearcă să se suprime reciproc şi, după o încleştare sălbatică, nuvelistul-destin îi îngenunchează, apoi sancţionează diferit pentru câte un „hybris" dezvăluit chiar de la-nceput – hoţia şi zgârcenia. Tehnicile folosite sunt proiectarea evenimentului pe un fundal cu încărcătură similară şi dedublarea. Odaia era luminată „numai de candela icoanelor şi de tăciunele din vatră", iar afară, „viscolul ajuns în *culmea nebuniei*, făcea să trosnească zidurile hanului bătrân." În aceste date de cadru, are loc înfruntarea dintre hangiu şi fratele întors, ajutat de un tovarăş. Detaliile regizorale, care premerg ultimului schimb de replici, pun în evidenţă forţa urieşească a obsedatului-dement („ca un taur, scrâşnind şi răgând") şi alterarea definitivă a relaţiei fraterne, prin pierderea oricărei reminiscenţe de sacru („îl *răstigniră* jos").

Printr-un transfer de esenţă, eroii îşi încheie evoluţia astfel: Stavrache cântă popeşte (adică ceea ce ar fi trebuit să facă popa Iancu, dacă şi-ar fi respectat vocaţia), iar fratele spune „N-am noroc" (lamentaţie potrivită mai curând hangiului: „N-am noroc să păstrez averea"). Dacă citim fragmentul numai prin grila dedublării eului puternic sensibilizat al protagonistului, atunci regăsim în comportamentul şi vocea lui Stavrache vocaţia preotului şi resemnarea avarului.

Indiferent de perspectiva aplicată interpretării, deznodământul rămâne ambiguu, ceea ce conferă nuvelei modernitate.

c. Explică semnificaţia celor două **interogaţii** *din finalul textului.*

INTEROGAŢIA = un procedeu artistic prin care autorul formulează o întrebare sau o succesiune de întrebări la care nu se aşteaptă răspuns.

„... O veni? ... n-o veni? ..." este interogaţia care încheie secvenţa analitică citată, reprezentându-i esenţa. În mintea hangiului este o luptă între da şi nu, între neliniştea inerentă şi certitudinea dorită, fapt marcat prin cele două forme verbale. Construcţiile interogative trimit la pendularea lui Stavrache între ipoteze contrarii, dar mai ales la stările negative care se insinuează în psihicul eroului. Răspunsul la astfel de întrebări ar putea construi un edificiu al stabilităţii caracterologice, însă rostirea lor repetată are un efect contrar şi duce tocmai la năruirea oricărei iluzii de certitudine.

*

* *

▶ Subiectul nr. 2

„Cetăţeanul (şovăind): Sluga!
***Zoe:** Cine e?*
***Tipătescu:** Ce poftești dumneata?*
***Cetăţeanul:** Eu? (sughite) Eu sunt alegător ...*
***Tipătescu** (nervos): Cum te cheamă?*
***Cetăţeanul:** Cum mă cheamă? Ce trebuie să spui cum mă cheamă ... vorba e, sunt alegător? (şovăie)*
***Zoe:** E turmentat?*
***Tipătescu:** Dracu să-l ia! Nu e nimeni afară; lasă să intre toţi nebunii, toţi beţivii ... Aide ieşi!*
***Cetăţeanul:** Nu sunt turmentat ... (zâmbind) coană Joiţico ... Las' că ne cunoaştem ... Mă ştie conul Zaharia de la 11 fevruarie ... Nu e vorba, ţinem la d. Nae*

Scanned with OKEN Scanner

Caţavencu ... e din Soţietate ... dar vorba e, eu alegător ... eu ... (sughite) apropitar, eu pentru cine votez? (sughite) d-aia am venit. (şovăie)"

(I. L. Caragiale, **O scrisoare pierdută***)*

a. Motivează întrebarea Cetăţeanului, „... eu alegător ... eu ... (sughite) apropitar, au pentru cine votez?", ţinând cont de contextul în care este rostită.

În economia textului caragialian, Cetăţeanul turmentat este echivalentul bufonului din comedia shakespeariană, deoarece el foloseşte masca euforiei pentru a rosti adevăruri evitate de celelalte personaje.

Eroul fără nume din piesa „O scrisoare pierdută" are rolul unui leit-mitov, apariţiile lui punctând principalele momente în evoluţia conflictului şi atrăgând atenţia asupra derutei publice. Fost funcţionar la poştă, el manifestă încă reminiscenţe ale responsabilităţilor legate de vechea profesie (ţine să ducă scrisoarea la „andrisant"), pe care le estompează defectele pur omeneşti, căci, din curiozitate, citeşte scrisoarea la lumina unui felinar.

Caragiale îl concepe deliberat ca pe o întruchipare a conştiinţei civice colective şi de aceea nu are nevoie de aportul onomasticii în precizarea dominantei. Acceptând că specia comediei este caricatura tragediei, atunci întrebarea Cetăţeanului este o reinterpretare modernă, o şarjă a corului antic. Într-un plan secund al semnificaţiilor, am putea distinge în replicile acestui personaj-raisonneur şi o proiecţie auctorială, întrucât atitudinea lui vizează lipsa de calitate a clasei politice.

Eroul în cauză îşi asumă cu mândrie condiţia, căci e vorba de „mirosul său naturel", „a făcut-o lată" şi „l-a băut pe Caţavencu", însă nici o clipă nu uită că este alegător. Replica citată spre analiză are, pe lângă valoarea sa literară, şi una documentară. Potrivit uzanţelor vremii, dreptul electoral era deţinut de acei cetăţeni care făceau dovada deţinerii unei proprietăţi. Deşi turmentat, el este conştient de acest privilegiu şi vrea să-şi exercite libertatea câştigată în folosul comunităţii căreia îi aparţine. Întrebarea pe care o rosteşte mereu şi starea de ebrietate sunt comice, însă personajul în discuţie este o identitate dilemată, aflată într-o împrejurare paradoxală: deţine un privilegiu (este „apropitar"), dar acesta nu-i este de nici un folos în faţa unui peisaj politic, unde nimeni nu era de ales.

Întrebarea Cetăţeanului turmentat trebuie citită şi ca o libertate de opinie, pe care celelalte personaje nu au curajul să şi-o asume, ele votează din calcul şi „enteres", în timp ce el îndrăzneşte să întrebe „... eu alegător ... eu apropitar ... eu pentru cine votez?".

b. Explică, folosind fragmentul de mai sus, cauzele derutei în care se află Cetăţeanul turmentat, raportându-le şi la finalul comediei.

Comedia, ca specie, se bazează pe practica măştii, pe relaţia dintre chipul adevărat şi expresia pe care o oferă el, iar această dualitate întreţine satira şi râsul.

Cetăţeanul turmentat este unul dintre personajele a cărui mască nu-i alterează esenţa. El este singurul care nu recurge la compromisul electoral, nu se dezice de la principiile sale de alegător. Masca beţiei este, pentru acest personaj de comedie, o formă de libertate. El recunoaşte că „d. Nae Caţavencu e din Soţietate", ţine la el, dar nu-l alege; în finalul piesei spune despre Zoe ceea ce numai dramaturgul şi-ar fi permis să sugereze, anume că „este damă bună".

S-ar putea spune că starea euforică, în care este surprins mereu Cetăţeanul, ar putea fi cauza derutei sale exprimate prin întrebarea: „... eu pentru cine votez?". Aceasta este doar o motivaţie aparentă, deoarece, în pofida faptului că este turmentat, nu face confuzii, precum Dandanache, nu este ilogic asemeni lui Farfuridi; dimpotrivă, luciditatea sa îi demască pe alţii: „Ehei! D. Nae zicea că-mi dă zece poli pe ea; zic: nu trebuie, onorabile, parale ... slava domnului ... apropitar sunt, alegător ...".

Scanned with OKEN Scanner

Dilema Cetățeanului este mai curând explicabilă prin identificarea lui cu vocea conștiinței publice și cu intenția dramaturgului. Prin interogația-cheie, se sancționează, de fapt, corupția clasei politice, lipsa de probitate morală a tuturor indivizilor implicați în viața publică. Într-un astfel de context, în care un politician cumpără scrisori compromițătoare, o persoană influentă șantajează cu o poliță veche, un deputat decrepit păstrează un document furat de la „un becher", iar o grupare politică își oferă voturile adversarilor pentru a apăra interese personale, e lesne de înțeles de ce un om simplu nu poate alege. Aici s-ar cuveni și o referire la semantica verbului: Cetățeanul nu poate alege pe nimeni în această farsă electorală, fiindcă destinul sau dramaturgul nu i-a ales pe ei să fie exemplari decât în vicii.

Aceasta este, prin urmare, cauza memorabilei dezorientări, lipsa de moralitate, de valoare umană, de care ia act personajul, chiar și așa turmentat. Singur Caragiale pare să-i fi găsit o soluție, prin replica lui Pristanda, potrivit căreia am putea deduce că Cetățeanul a votat „un regim curat constituțional".

c. Prezintă modul în care contribuie* dialogul *la conturarea caracterului personajelor.

DIALOGUL = reproducerea vorbirii unui personaj literar;
= marca stilului direct;
= principala modalitate de expunere a genului dramatic.

În comedia sa, I. L. Caragiale nu poate interveni explicit decât sub forma indicațiilor scenice, care nu au o pondere semnificativă în raport cu spațiul consacrat dialogului. Astfel, trăsăturile personajelor, mentalitatea lor, felul specific de a vorbi al acestora sunt aspecte redate exclusiv prin replici. Eroii se comunică în această manieră, se dezvăluie ca tipuri, intră irevocabil în sfera comicului. Prin urmare, dialogul este principala modalitate de caracterizare a personajelor.

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

*„**Tipătescu:** ... Eu vampir, 'ai? ... Caraghioz!*
***Pristanda:** Curat caraghioz! ...Pardon, să iertați, coane Fănică, că întreb: bampir ... ce-i aia, bampir?*
***Tipătescu:** Unul care suge sângele poporului ... Eu sug sângele poporului! ...*
***Pristanda:** Dumneata sugi sângele poporului! ... Aoleu!*
***Tipătescu:** Mișel!*
***Pristanda:** Curat mișel!*
***Tipătescu:** Murdar!*
***Pristanda:** Curat murdar!"*

(I. L. Caragiale, **O scrisoare pierdută***)*

a. Prezintă relația dintre cele două personaje, așa cum rezultă din schimbul de replici de mai sus.

Asemeni lui H. de Balzac, în literatura franceză, I. L. Caragiale surprinde în comedii esența spiritului uman, dominantele caracterologice, manifestările cele mai tipice legate de școală, familie, profesie, viață publică, iar reperele de timp și spațiu etnic sunt niște convenții artistice care nu îngrădesc fenomenul generalizării.

Scanned with OKEN Scanner

O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, Conul Leonida faţă cu reacţiunea şi D-ale carnavalului formează opera comică a autorului, impunând caragialismul – ca fapt literar şi uman – prin viziunea clasică, procedeul caricaturii, complexitatea artei dramatice şi strălucirea dialogului. Aceste calităţi artistice se regăsesc şi în fragmentul citat, o discuţie între Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului, şi Ghiţă Pristanda, poliţaiul oraşului, pe marginea unui articol din ziarul „Răcnetul Carpaţilor". Succesiunea de replici presupune un ritm alert, o tensiune exteriorizată a unui vorbitor şi precipitarea unui interlocutor în a-l aproba. Odată comunicate, aceste stări sunt dublate şi de atitudini pe măsură: cel dintâi este indignat, aproape furibund şi rosteşte fiecare replică pe un ton răspicat şi poruncitor, iar cel de-al doilea repetă ca un ecou (fără să supună afirmaţiile unei grile logice) ultimul cuvânt sau termenul-cheie din afirmaţia anterioară. De aici se poate desprinde relaţia dintre cele două personaje, anume aceea de stăpân-slugă. Raportul în sine nu poate fi o sursă de comic, însă modalitatea de prezentare a celor două tipuri umane, ipostazele şi limbajul lor duc inevitabil la efecte comice.

În personajul Tipătescu, dramaturgul sintetizează comportamentul cuceritorului îndrăgostit şi trăsăturile demnitarului care confundă interesele comunităţii cu acelea proprii. Tocmai de aceea, indicaţiile scenice dezvăluie imaginea prefectului agitat, plimbându-se cu „Răcnetul Carpaţilor" în mână şi rostind indignat „Eu vampir, ai?". Cum încă nu cunoaşte semantica termenului, Pristanda „în picioare, mai spre uşă, stă rezemat în sabie", semn că-i vorba de un repaus, înainte de a trece la datorie. Când stăpânul îi dezvăluie însă înţelesul cuvântului provocator de furie, poliţaiul servil îşi face simţită prezenţa prin tonul vehement şi un mimetism evident. Acest fapt îl reduce la funcţionalitatea unei marionete, fără a fi omisă savoarea limbajului care suplineşte lipsa personalităţii.

Relaţia stăpân-slugă pe care o propune secvenţa dialogată menţionată este marcată stilistic prin ticul verbal al lui Pristanda „Curat!", apelativul reverenţios „coane Fănică", precum şi folosirea persoanei a II-a, plural, „să iertaţi", ceea ce sugerează recunoaşterea, în dialog, a superorităţii unui interlocutor. Termenul „Curat!", repetat cu atâta convingere de Ghiţă Pristanda, se voia, probabil, echivalent expresiei „cu adevărat", însă recurenţa lui duce la desemantizare, fiind doar o dovadă a slugărniciei.

În viziunea unui alt autor, acest raport ar fi făcut obiectul altei specii literare şi, cu siguranţă, ar fi stârnit compasiunea cititorului, însă I. L. Caragiale o pune în slujba satirei, caricaturizând-o şi provocând râsul lectorului-spectator.

b. Identifică, în text, elemente ale comicului de limbaj

În piesa *O scrisoare pierdută*, I. L. Caragiale a realizat o imagine a societăţii din vremea lui cu mijloacele unui veritabil artist comic. Se poate vorbi de mai multe tipuri de comic reperabile la nivelul desfăşurării dramatice, al personajelor sau al sensului ultim al textului. Comicul de intenţie reiese din atitudinea satirică a dramaturgului care sancţionează tipul carieristului de profesie, practica şantajului, imoralitatea cuplului, lipsa de respect pentru individul alegător, într-un cuvânt, amendează orice fapt de existenţă semnalat în acţiunea operei. Comicul situaţiilor rezultă din evenimentele neprevăzute, existenţa unui triunghi conjugal, precum şi a unui conflict derizoriu, încurcături, confuzii sau alianţe ridicole între adversari. Tipurile umane sunt prezentate prin exacerbarea unui viciu, ceea ce duce la caricatură, chiar la şarjă.

Încornoratul simpatic, adultera cu aere de tragediană, prostul ticălos şi prostul fudul, demagogul, ramolitul, licheaua politică, în general iau în piesa lui I. L. Caragiale înfăţişări memorabile şi asigură comicul de caractere. Capacitatea de a sesiza cele mai fine subtilităţi ale limbii, plăcerea asociaţiilor, ştiinţa exploatării sonorităţilor termenilor sunt abilităţi pe care dramaturgul le-a probat prin comicul de limbaj.

În textul de faţă sunt două elemente generatoare ale acestui tip de comic, anume pronunţia greşită şi ticul verbal. Deşi demnitar, Tipătescu rosteşte „caraghioz", iar această sonoritate îl face

Scanned with OKEN Scanner

amuzant ca şi sensul cuvântului. În cazul lui Pristanda, „caraghioz" şi „bampir" sunt semnele lipsei de instruire, motivată, de altfel, prin apartenenţa la o categorie socială „cu famelie mare şi renumeraţie mică, după buget". Ticul său verbal este expresia supunerii, pe care de cele mai multe ori o mimează, fiindcă aşa l-a sfătuit soţia lui: „Ghiţă, pupă-l în bot şi papă-i tot". Vrând să sublinieze mimetic veridicitatea spuselor stăpânului său, Pristanda înveşteşte cuvântul cu un sens dorit, „cu adevărat", şi, din prea mult entuziasm aprobator, îl asociază unui antonim, „curat murdar", ceea ce generează un efect comic.

Însumată categoriei comicului de limbaj, aceea a onomasticii produce, de asemenea, efecte ce argumentează specia. Astfel, prin sonoritatea şi întrebuinţarea sa, numele „Ghiţă" sugerează statutul personajului şi încurajează porunca. „Pristanda" este numele unui joc, iar acest fapt aduce în atmosferă o notă în plus de veselie şi sărbătoare. Aceeaşi sugestie o dezvoltă şi numele prefectului, derivat comun de la o interjecţie, tipa-tipa, şi aluzie perfectă la paşii mărunţi pe care îi face în pseudo-evoluţia sa ca personaj.

Fragmentul citat oferă doar câteva particularităţi lexicale cu valoare comică, piesa în întregime este un spectacol lingvistic, o retorică a râsului, pe care nici un alt dramaturg nu a putut-o reedita. Este ceea ce G. Călinescu surprindea şi situa în sfera nedemonstrabilului: „Umorul lui Caragiale e inefabil, ca şi lirismul eminescian, constând în *caragialism*, adică într-o manieră proprie de a vorbi."

c. Ilustrează conceptul operaţional de* comedie, *pornind de la fragmentul citat.

COMEDIA = specia genului dramatic, în proză sau în versuri, care evocă întâmplări, personaje, moravuri, într-o manieră care stârneşte râsul, având, de regulă, un sfârşit fericit.

Trăsături:

- existenţa unui conflict derizoriu;
- intenţia satirică a autorului;
- folosirea procedeului caricaturii;
- crearea impresiei de farsă.

Autori de comedii:

- Molière, W. Shakespeare, C. Goldoni etc.
- V. Alecsandri, V. I. Popa, Gh. Ciprian, T. Mazilu etc.

*

* *

▶ Subiectul nr. 4

„Trahanache: ... După ce-i pui piciorul în prag şi-i zic: «Ia ascultă, stimabile, ai puţintică răbdare: docomentul!», vede mişelul că n-are încotro, şi-mi scoate o scrisorică ... Ghici a cui către cine?"

(I. L. Caragiale, **O scrisoare pierdută***)*

a. Încadrează personajul Trahanache într-o tipologie, prin raportare la comedia clasică.

Făcând o analiză atentă a personajelor din cuprinsul operei comice caragialiene, consecinţă literară a talentului „celui mai mare creator de viaţă din literatura română", Pompiliu Constantinescu a

Scanned with OKEN Scanner

stabilit nouă clase tipologice: încornoratul (jupân Dumitrache, venerabilul Trahanache, Crăcănel); junele-prim (Chiriac, Rică Venturiano, Ştefan Tipătescu, Nae Girimea); cocheta adulterină (Ziţa, Veta, Didina, Zoe, Miţa Baston); politicianul demagog (Nae Caţavencu, Agamiţă Dandanache, Farfuridi); cetăţeanul alegător (conu Leonida, cetăţeanul turmentat); funcţionarul (diferiţi „candidaţi"); confidentul (coana Efimiţa); raisoneurul (Nae Ipingescu, Brânzovenescu); servitorul, funcţionarul public (Ghiţă Pristanda).

Zaharia Trahanache ilustrează, prin urmare, tipul bărbatului înşelat, prin el, Caragiale propunând un încornorat simpatic, un amestec de naivitate sublimă şi viclenie disimulată. Statutul său de persoană publică este precizat de autor încă din prezentarea iniţială, printr-o apoziţie cu funcţie de caracterizare: „Zaharia Trahanace, prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comiţiului agricol şi al altor comitete şi comiţii". El este „stâlpul" local al partidului de guvernământ, o persoană influentă, respectată, în ceea ce priveşte domeniul social. În viaţa de familie, este un vanitos înşelat, un soţ manipulat de o nevastă energică şi un prieten neloial. Această subminare a autorităţii în sfera conjugală este însoţită şi de o degradare fizică: greoi, mult mai bătrân decât Zoe, el manifestă evidente semne de senilitate. Deşi are în mână dovada trădării, Trahanache insistă asupra caracterului ei infam şi a consecinţelor pe care le-ar putea avea asupra lui Zoe, o fiinţă deosebit de „simţitoare". Cititorul ar putea vedea în încercarea lui de a decoda fiecare sintagmă a scrisorii o probă a ramolismentului, însă la fel de bine ar putea exista aici şi o viclenie rudimentară, o ştiinţă unică de a-l tensiona pe celălalt. Să nu se uite faptul că Zaharia Trahanache este singurul personaj care-l poate reduce la tăcere pe Caţavencu, pregătindu-i un contraşantaj, sau – cum spune el – „alta mai boacănă".

Emblematic pentru comportamentul său este procedeul amânării prin replica „ai puţintică răbdare", ceea ce demonstrează că este un ticăit, decrepitudinea instalându-se la el în etape comice. Personajul nu are o gândire proprie, deseori îl citează pe fiul său nevârstnic şi neexperimentat care postulează: „într-o soţietate fără moral şi fără prinţipuri, carevasăzică că nu le are". Cu toate acestea, Trahanache intuieşte dominanta societăţii, anume „enteresul", calităţile, dar şi impulsivitatea, lipsa de tact a prefectului, cântăreşte perfect urmările publicării scrisorii şi necesitatea păstrării tihnei conjugale. Stereotipiile de comportament şi limbaj („puţintică răbdare" şi „nţică diplomaţie") se dovedesc pentru „venerabilul Neica Zaharia" profitabile, în cele din urmă, deoarece aşa poate păstra nu un prefect, ci „un prietin" şi poate cultiva încrederea în coana Joiţica.

- În articolul „Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale", G. Ibrăileanu găsea că un mijloc important de caracterizare pe lângă dialog – îl reprezintă onomastica. În acest spirit, prenumele său sugerează zahariseala, ceea ce înseamnă o trimitere posibilă la ramolismentul personajului. „Trahanaua" este o cocă moale, iar comportamentul eroului pune în lumină tocmai maleabilitatea, capacitatea sa de a se lăsa modelat de Zoe, de „enteres".

Ilustrând tipul încornoratului, Trahanache este un personaj memorabil, care a compromis pentru totdeauna numele şi sintagma „ai puţintică răbdare", fiind comparabil doar cu jupân Dumitrache, în ceea ce priveşte „onoarea de familist".

b. Comentează motivele pentru care personajul Nae Caţavencu este numit de Trahanache, mai întâi, „stimabile", iar apoi „mişelul".

Fragmentul de faţă face parte din scena a IV-a, a celui dintâi act şi cuprinde, sub formă de relatare, mobilul unei întâlniri. „Venerabilul d. Zaharia Trahanache, prezidentul Comitetului permanent ..." fusese invitat, printr-un „răvăşel", la redacţia ziarului „Răcnetul Carpaţilor", pentru a primi un „docoment" defăimător. Nae Caţavencu, director-proprietar al amintitului ziar, îl înştiinţase solemn că este vorba de „onoarea de cetăţean şi de tată de familie", ceea ce, la început, îl dilemase pe Trahanache

Scanned with OKEN Scanner

(„să mă duc ... să nu mă duc ..."), dar îl determinase, în cele din urmă, fie şi din curiozitate, să vadă „ce moft mai e şi ăsta".

Replica este adresată lui Tiptescu şi conţine esenţa înfruntării dintre „venerabil" şi Caţavencu. Deşi aparţine genului dramatic, secvenţa este narativă, întrucât reformulează circumstanţele, atitudinile unor participanţi la o dispută şi dezvăluie pretextul unei întâlniri între două persoane publice. În cuprinsul textului se disting două temporalităţi diferite, din care derivă două atitudini, marcate stilistic prin apelativele „stimabile" şi „mişelul". Astfel, în timpul petrecerii evenimentelor, Trahanache apelează la „puţintică diplomaţie" şi-l întrerupe pe Caţavencu în mijlocul unei dizertaţii despre calităţile morale ale bărbatului, neapreciate de femei („... şi respectul care va să zică, ce trebuie să-i poarte.") spunându-i „stimabile" şi cerându-i să treacă la subiect. Când vorbeşte despre incident personajul îşi ia libertăţi, asumate doar în timpul narării, îndrăznind să-l numească pe acelaşi Caţavencu „mişel". Diferenţa de atitudine, precum şi cea de registru verbal, se explică astfel: în absenţa adversarului, lui Trahanache îi este mult mai uşor să-l transforme pe „stimabil" în „mişel"; faţă de inamicul politic mimează reverenţa, chiar nobleţea (ţinând seama de faptul că „scrisorica" nu putea fi decât o „mişelie", „un moft"), iar prefectului-prieten ţine să-i arate stăpânirea de sine, faptul că nu s-a lăsat intimidat de ameninţarea dezvăluirii lui Caţavencu. Aproape că este mândru de felul în care l-a înfruntat pe „stimabil" şi expune evenimentele cu o plăcere a rememorării care îl tensionează la maximum pe Tipătescu.

În orice caz, şi în timpul întâlnirii, şi în timpul relatării acesteia, Trahanache probează un tact uimitor pentru un om încet ca el, acea „puţintică diplomaţie", pe care – observă el mai târziu – n-o are Tipătescu, dar a deţinut-o mereu Dandanache. Este surprinzător că aproape de finalul piesei Agamiţă îi povesteşte o istorie similară despre scrisoarea „unui becher" („la mine a fost cazul adevărat"), folosind aceeaşi locuţiune verbală: „Când i-am pus piţorul în prag – ori coledzi ori «Războiul», mă-nţeledzi – tranc! Depeşa aiţi ...".

Prin urmare, viclenia lui Trahanache se opune paradoxal, ramolismentului, funcţionând, în generaţia lui, ca o abilitate de comunicare şi ca soluţie salutară. Spre deosebire de el, Tipătescu reacţionează impetuos: „Îl împuşc! Îi dau foc!", iar când îl întâlneşte pe Caţavencu este gata să-l ia la bătaie.

c. *Arată în ce constă* **intriga** *comediei* **O scrisoare pierdută**, *ţinând seama şi de fragmentul reproduc.*

INTRIGA = pretextul dramatic;
= acel fapt de existenţă, prezentat de dramaturg, ce determină întreaga desfăşurare ulterioară a evenimentelor.

În cazul comediei caragialiene, intriga o constituie pierderea scrisorii de amor. Nu epistola în sine declanşează conflictul, căci ea nu ar fi revelat decât măsura pasiunii îndrăgostiţilor, o obişnuinţă a vizitelor („vino tu la mine") sau apelativelor („cocoşelul tău"). Pierderea acestui răvaş cu mesaj amoros provoacă panică, disperare, conturează un conflict derizoriu, motivează schimbările radicale de opinii politice, precum şi apariţiile cetăţeanului turmentat. Scrisoarea este pretextul celor mai tensionate secvenţe dramatice (arestarea lui Caţavencu, vizita lui Trahanache la redacţie, lectura explicativă pe care i-o face acesta lui Tipătescu etc.), momente pe care personajele obişnuiesc să le supradimensioneze până se ajunge la „bulgărele de zăpadă" conflictual. Tot ea pune în lumină trăsături ale personajelor: ridicolul şi imoralitatea unui cuplu extraconjugal, naivitatea şireată a lui Trahanache, curiozitatea cetăţeanului turmentat, „mişelia lui Caţavencu".

Reluând semnificaţiile şi funcţionalităţile ei, se poate spune despre „scrisoarea pierdută" că este un argument esenţial al speciei şi, implicit, al genului dramatic.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE CĂLINESCU

▶ Subiectul nr. 1

"Otilia opri pe Felix în fața femeii mai mature. Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obraji brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur."

(George Călinescu, **Enigma Otiliei***)*

a. Realizează un portret al Aglaei, pornind de la fragmentul de mai sus.

Balzacian prin temă și metodă, romanul lui G. Călinescu reprezintă o însumare de studii caracterologice, derulate sub ochii unui personaj-actor, Felix, și din perspectiva omniscientă a unui autor preocupat de realizarea tipologiilor.

Pe fondul imaginii societății românești de la începutul secolului al XX-lea, se conturează istoria unei moșteniri, argument al temei sociale, dar și element de raportare a tipurilor umane portretizate: avarul, senilul, fata bătrână, demagogul, omul de lume, intelectualul în formare și altele. Între acestea, un loc aparte îl ocupă Aglae Tulea, adevăratul zgârcit al romanului, întruchipare a răutății gratuite, a intrigii din vocație.

Pe parcursul desfășurării narative, Aglae este un personaj consecvent, despre care se poate spune că nu evoluează, deoarece fiecare secvență epică nu o dezvoltă, ci o confirmă. Atât moral, cât și fizic, ea este caricatura meschinăriei, linearitatea caracterului fiind o dominantă. Comportamentul rudimentar, replicile „acre" în chip stereotip și gândirea schematică (în viziunea ei, toate femeile sunt fără minte, bărbații sunt slabi și se lasă cuceriți de femei, care – dacă reușesc să se mărite – sunt, indiscutabil, dezmățate) atrag, din partea cititorului, dezaprobarea și chiar dezgustul.

„Baba absolută" – cum o numește Weissmann – înveninează tot ce atinge, funcționează în roman ca un stigmat, pentru că „geniul rău, răutatea ei este supremă", „acreala este totală". Un exemplu în acest sens este reacția ei la posibila adopție a Otiliei, replica insinuantă în mod josnic reușind să întineze relația tată-fiică, singurul aspect care-l salvează pe Giugiuveanu de la avariția desăvârșită:

„ – Costache vrea să adopte pe Otilia? Niciodată.

Cât trăiesc eu, niciodată. Doar mai sunt legi în țara asta, mai sunt și tribunale. Îl dau pe mâna Parchetului pe Costache, asta-i fac. L-a amețit stricata asta. Cine știe ce-o fi între ei."

Scanned with OKEN Scanner

Aglae are o logistică exacerbat pragmatică („Dragoste! Fleacuri! Pe vremea nu mai era asta. După nuntă vine şi dragostea."), singura realitate pe care o admite fiind averea. Ea desconsideră orice preocupare intelectuală sau profesie, nocive pentru sensibilitatea lui Titi, punând pe primul plan alianţa conjugală pe care o scontează pentru copiii ei. Excesiv de autoritară cu aceştia, ea transformă prezenţa lor în simple marionete, cu voinţa anihilată şi cu o devenire pe care doar ambiţia ei de păpuşar o poate hotărî („...copilul să asculte de mama lui!"). Această obstinaţie de a se transforma într-o instanţă superioară care deţine controlul asupra familiei, care decide că averea fratelui i se cuvine, că Otilia e o „dezmăţată" şi lumea poate fi o afacere chibzuită bine – fac din Aglae un personaj grotesc. Ea este ridicolă atât prin inutilitatea acţiunilor sale (este vigilentă cu banii lui Costache, pe care îi fură Stănică),cât mai ales prin finalitatea în care este surprinsă: înşelată de ginere, se alege cu o casă dărăpănată, un soţ nebun, o fiică părăsită de soţ, o alta irevocabil fată bătrână şi un fiu care leagănă.

Moştenirea averii fratelui devine pentru ea o obsesie, la care se adaugă căpătuirea copiilor ei „fără noroc". Adevăratul avar al romanului ar putea fi Aglae Tulea, nu Giurgiuveanu, iar mobilul zgârceniei îl constituie – spune ea – afecţiunea maternă. Ea veghează la bunurile lui Costache, să nu se înstrăineze, dar de fapt stă în calea tinereţii şi a dragostei, pe care ea nu le-a avut şi nu admite nici altora. Personaj „sleit sufleteşte", Aglae este expresia maliţiei, neavând în comun cu feminitatea decât numele.

Pentru a-i contura chipul, romancierul foloseşte tehnica detaliului sugestiv şi corelarea moral-fizic. Astfel, „buzele subţiri" şi „nasul încovoiat şi acut" sunt semnele răutăţii nereţinute, iar „obrajii brăzdaţi de câteva cute mari" exprimă vârsta, ca şi obiceiurile vechi pe care le tot invocă („pe vremea noastră nu mai era asta ..."). În mod deliberat concepută de autor, Aglae este un monstru cu chip omenesc, „fără cusur în rău" şi fără echivalent în proza veacului.

b. Comentează o secvenţă din roman, în care este implicată Aglae, pentru a justifica trăsăturile personajului.

Romanul *Enigma Otiliei* se deschide în manieră balzaciană, cu imaginea străzii Antim, unghiul de vedere focalizând o scenă de familie, prilej pentru autor de a prezenta personajele principale ca într-un tablou de epocă.

În această primă secvenţă, mai mult descriptivă decât epică, este, desigur, consemnată prezenţa Aglaei, în timpul unui joc de cărţi. Personajul nou introdus în atmosfera de familie, dar şi deţinătorul perspectivei, este Felix. El percepe cel dintâi imaginea „femeii mai mature", „cu faţa gălbicioasă" şi „ochii bulbucaţi" şi, în acelaşi timp, se simte examinat „din cap pănă-n picioare" de privirea ei scrutătoare. Tonul ei arţăgos şi agresivitatea constatărilor („De unde să vă cunoască? ... Când a murit mă-sa era numai atât.") îl derutează pe tânărul, care şi aşa fusese impresionat de primirea lui Costache. Când Otilia anunţă că Felix va locui cu ei în perioada studiilor, Aglae are o reacţie pe care orice străin şi-ar fi controlat-o: „N-am ştiut: faci azil de orfani". Mirarea ei este studiată, calculată să rănească şi să îndepărteze. Pentru a-l apăra pe noul venit de brutalitatea gafei, Otilia adaugă că acesta are venitul său, iar Aglae găseşte că trebuie să nuanţeze astfel: „Atuncea faceţi pensiune (...) O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici Pascalopol?". Prin această replică, personajul în cauză ţinteşte atât vulne-

Scanned with OKEN Scanner

rabilitatea orfanului, cât şi libertatea adolescentină a fetei, pe care în orice împrejurare o echivalează cu dezmăţul. Interogaţia este aluzivă şi în ce-l priveşte pe Pascalopol, petru că „acreala babei absolute" sugerează existenţa unui rival mai tânăr pentru indecisul protector. Cum nu poate respinge serile şi imaginea unui cămin, chiar şi conţinând-o în decor pe Aglae, moşierul răspunde calm şi conciliant: „Aşa eşti dumneata, cucoană Aglae, maliţioasă", dând de înţeles că astfel de ieşiri sunt obişnuinţe ale dialogului.

Nu este de mirare, deci, că acest personaj elimină afecţiunea din propria existenţă, din moment ce vede în orice străin o ameninţare pentru averea fratelui, oricum prea puţin strângător pentru cei din familia lui.

c. ***Prezintă* modalităţile de caracterizare a personajelor *în textul epic, folosind sa suport şi fragmentul citat.***

Caracterizarea directă (imaginea enunţată) = prezentarea făcută de scriitor sub forma portretului literar.
= suma trăsăturilor morale şi fizice surprinse de autor, de alte personaje sau de eroul însuşi.

Caracterizarea indirectă (imaginea confirmată) = portretul dedus din faptele săvârşite de personaj, din limbaj, comportament şi onomastică.

G. Călinescu este, în acest roman, adeptul pluriperspectivismului în alcătuirea personajelor, chiar fără a adăuga în cazul unora – viziunea auctorială spre obiectivarea imaginii.

Otilia este produsul tehnicii oglinzilor paralele, Stănică este efectul caricaturii, Felix reprezintă un portret-efigie, iar Simion – o imagine comic-grotescă, pentru a nu cita decât câteva procedee de realizare a eroilor.

*

* *

▶ Subiectul nr. 2

„În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobşte a zidarilor italieni), mărimea neobişnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăraia, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane greceşti şi chiar ogive, făcute însă din var şi lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, şi uscăciune, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice."

(George Călinescu, **Enigma Otiliei***)*

Scanned with OKEN Scanner

a. Explică rolul fragmentului de mai sus, prin raportare la formula estetică a romanului.

George Călinescu aduce, în literatura română, romanul citadin de factură clasică, oferind expresie literară unui mod de a gândi estetic literatura.

Adoptând formula realismului critic, autorul îmbină în *Enigma Otiliei* elemente din estetici diferite, realizând ceea ce Eugen Simion numeşte „grandiosul disciplinat". Astfel, caracterele şi istoria unei moşteniri sunt de factură clasică, povestea de dragoste prefigurată, dar irealizabilă este construită cu mijloacele romantismului, imaginea cetăţii bucureştene la început de veac XX este redată cu omniscienţa autorului realist, iar grotescul scenelor de priveghi şi epicul dialogat într-un context absurd sunt argumente ale modernismului.

Secvenţa descriptivă citată face parte din scena care deschide romanul, anticipă datele lumii, a cărei analiză va face obiectul cărţii, şi propune ca formulă estetică balzacianismul. Călinescu „descrie, precum autorul *Comediei umane*, strada, grădina, interiorul, spre a înfăţişa la urmă omul - divinitatea înlănţuită de puterea lucrurilor şi a relaţiilor dintre ele." (E. Simion). După ce precizează clar datele de timp ale acţiunii („într-o seară la începuturile lui iulie 1909 ..." „în strada Antim ..."), romancierul recurge la o minuţioasă descriere a mediului, insistând pe „aspectul bizar" al străzii şi scontând efectul veridicităţii. Ca şi în cazul romancierului francez, se poate observa un cult al detaliului semnificativ, o tendinţă permanentă de a relaţiona particularităţile cadrului exterior cu datele caracterologice ale indivizilor.

În imaginea de ansamblu, autorul distinge un amestec de stiluri arhitecturale care dau impresia unui hibrid citadin: „frontoanele greceşti" sunt silite să se îmbine cu „ogivele" unui stil gotic şi „ciubucăraia" orientală, într-o manieră care s-a vrut „opera zidarilor italieni". Pretenţia de stil a proprietarilor a devenit, astfel, în peisajul urban surprins, „o caricatură în moloz a unei străzi italice".

Fragmentul are, prin urmare, rolul de a localiza strict prima scenă a epicului şi de a crea cititorului iluzia verosimilului, fapt ce constituie şi un argument al caracterului realist al romanului.

b. Stabileşte, pornind de la text, legături între detaliile de arhitectură a caselor şi locatari.

Enigma Otiliei reeditează romanul clasic într-o perioadă de înflorire a prozei analitice moderne, aducând în atenţia cititorului scrisul de tip balzacian. Titlul iniţial, cuprinzând ideea paternităţii, tema centrală (moştenirea), prezentarea personajelor în permanentă corelare cu mediul sunt argumente ale formulei romaneşti citate. Astfel, caracterele unor eroi se lămuresc prin referirea imediată la spaţiul lor intim (exuberanţa Otiliei se răsfrânge în dezordinea cochetă, tipic feminină, a camerei, rafinamentul lui Pascalopol se reflectă în interiorul aristocratic al casei din Bucureşti, precum şi al conacului), aşa cum poate mediul descris să anticipe trăsături ale personajelor care n-au intrat încă în desfăşurarea narativă. Fragmentul de faţă este o ilustrare a acestui tip de prezentare a umanităţii romanului. Prima notaţie privind aspectul clădirilor precizează că „nici o casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat

Scanned with OKEN Scanner

superior", făcând o referire indirectă la lipsa de idealitate a clasei sociale care urmează a fi descrisă. Fără o tradiţie anume şi fără istoric, mica burghezie încearcă să compenseze bunul gust cu hibridul arhitectural şi grandoarea forţată. Îmbogăţiţi probabil prin moşteniri neaşteptate sau afaceri obscure, proprietarii propuşi sunt lipsiţi de rafinament, de sentimentul valorii, dar mai ales de preocupare pentru exteriorul clădirii care îi trădează. Materialele inadecvate unor detalii pretenţioase („ogive ... făcute din var"), lemnul vopsit şi scorojit de ploi, trecerea timpului şi „umezeala care dezghioca varul" sunt semnele unei pretenţii de fast şi mai curând ale zgârceniei care a dus la improvizaţie, amestec nefericit şi ruină.

„Aspectul bizar" al străzii bucureştene explică, în mare parte, tema socială a romanului şi dominanta caracterologică a eroilor (Aglae şi Costache), stabileşte legătura dintre aceştia şi un spaţiu, în aparenţă, nelocuit, încât cititorul nu se mai miră când, după o astfel de descriere, Giurgiuveanu apare în cadrul unei uşi şi spune: „Aici nu stă nimeni!"

c. ***Precizează atitudinea* autorului *faţă de lumea descrisă în acest fragment, aflat la începutul romanului.***

AUTORUL = o instanţă care prezintă un spaţiu, caracterizează personaje, relatează evenimente, dintr-un anumit punct de vedere. Perspectiva auctorială poate fi subiectivă, confundându-se cu viziunea unui erou-narator (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) sau obiectivă, detaşată de discursul narativ (Liviu Rebreanu, *Ion*).

Atitudinea lui G. Călinescu faţă de lumea descrisă în fragmentul citat este una tipică scriitorului realist, omniscient şi omniprezent. Această calitate îi permite să ştie totul despre personajele sale (asupra cărora pare să aibă o putere demiurgică) şi să deţină o perspectivă cuprinzătoare asupra cadrului în care se desfăşoară acţiunea. În pofida acestei rigori romaneşti, se poate distinge o notă de ironie superioară în ceea ce priveşte mediul descris, atitudine sugerată de termenul „caricatură". Contrastul dintre „mărimea neobişnuită a ferestrelor" şi „forma scundă a clădirii" îl determină, de asemenea, să aprecieze totul ca fiind un ansamblu ridicol, fapt ce personalizează oarecum descrierea.

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

„După câteva vorbe banale, moşierul scoase din buzunar o fotografie care înfăţişa o doamnă picantă, gen actriţă întreţinută, şi un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos Aires.
- Nu ştii cine e? întreabă Pascalopol pe nedumeritul Felix. Otilia!

Scanned with OKEN Scanner

Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stinge totul. Avusese dreptate fata: «noi nu trăim decât cinci-şase ani!»
- Şi ... şi de ce v-aţi despărţit?
- O! pentru nimic. Eram prea bătrân, vedeam că se plictiseşte, era o chestiune de umanitate s-o las să-şi petreacă liberă anii cei mai frumoşi. S-a căsătorit bine şi-mi scrie uneori. Pe dumneata te-a iubit foarte mult şi mi-a spus chiar că, dacă ar şti că suferi, nu s-ar da înapoi de a mă înşela cu dumneata. Mi-a spus acesta ... dar n-a făcut-o. a fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă."

(George Călinescu, **Enigma Otiliei***)*

a. Comentează evoluţia Otiliei, de la fata de odinioară, la femeia din fotografie.

Personajul care dă titlul romanului evoluează între limite extreme, de la „fata de odinioară" până la „femeia din fotografie", exprimând aceeaşi distanţă semantică dintre strălucire şi platitudine.

În construirea acestei prezenţe feminine, amestec de copil, senzualitate provocatoare şi „actriţă întreţinută", romancierul foloseşte metoda oglinzilor paralele care răsfrâng în lumini diferite, dau nu la fel şi nici pe deplin. Greu de încadrat într-o tipologie exactă, imaginea Otiliei este produsul perspectivismului, eternul feminin întruchipat temporar de o identitate (Otilia Mărculescu) fascinantă, cu o sensibilitate nereţinută şi o gândire surprinzător de profundă pentru aparenta superficialitate comportamentală.

„Fata de odinioară" era percepută de Pascalopol, în chip de fiică şi de iubită, iar de Felix ca prefigurare a unei iubiri adolescentine. Ambele viziuni propun o imagine filtrată subiectiv, tributară unei înţelegeri afective a realităţii. „Femeia din fotografie" îl surprinde negativ doar pe Felix, pentru că durata dintre cele două etape ale existenţei era înţeleasă de el ca o clipă, nu ca evoluţie. În pofida vârstei tinere şi a lipsei de experienţă, Otilia are intuiţia propriului bovarism, stabilind cu precizie cât timp ar putea fascina prin farmecul său. „Noi nu trăim decât cinci-şase ani" este profeţia „fetei nebunatice", pe care adolescentul îndrăgostit n-o luase în serios, după cum nu înţelesese că, afirmând acest lucru, ea îşi recunoştea şi asuma limita. „Ea trăia cum cânta la pian", era o imagine în mişcare, în permanentă irosire prietenoasă: cu „papa" era afectuoasă necondiţionat, pentru Pascalopol era de o gratitudine demnă, iar faţă de Felix - generoasă, comprehensivă, iubind până la sacrificiu. Ceea ce nu înţelege tânărul este că ea încearcă să se sustragă propriei platitudini, îşi evită căderea în obişnuit. Trecerea timpului lasă pe chipul ei semne pe care ea le presimţise, iar reacţia lui Felix la vederea fotografiei confirmă intuiţia de odinioară. Conturul, detaliile pe care le sesizează bărbatul acum matur sancţionează în chip nereţinut o notă de vulgaritate: „o doamnă foarte picantă", „actriţă întreţinută", „un aer de platitudine stingea totul ...".

Această discrepanţă între imagini şi etape ar putea fi motivată prin faptul că orice ascensiune îşi conţine, în germene, declinul, de asemenea de ruina necruţătoare a timpului, precum şi de tendinţa bărbatului de a percepe exclusiv ofilirea şi vulgarizarea femeii iubite odinioară.

Scanned with OKEN Scanner

b. Prezintă împrejurările în care s-a produs despărţirea lui Felix de Otilia.

Povestea de dragoste dintre Felix şi Otilia este circumscrisă temei sociale, însă autorul o redă cu suficientă pregnanţă, încât să asigure caracterul complex al romanului. Tristă istorie a nepotrivirii asumate, această idilă proiectează în spaţiul cărţii ceva din drama incompatibilităţii cuplului eminescian, Hyperion-Cătălina, cu deosebirile dictate de gen, estetică şi viziune a autorului.

Dragostea dintre cei doi eroi romaneşti se înfiripă treptat, pe criteriul similitudinii (amândoi sunt orfani, conţinuţi într-o lume mercantilă, sunt tineri şi descoperă dimensiunea erotică a fiinţei lor), se manifestă exuberant din partea Otiliei, profund în ce-l priveşte pe Felix, şi se destramă brusc, într-o dimineaţă care părea să fie începutul recunoscut al relaţiei.

Crezând că va pune capăt acestei iubiri, Stănică îl prezintă pe Felix nepoatei sale, Lili, apoi îi cere Otiliei să-l convingă pe tânăr că această oportunitate poate fi garanţia carierei lui. Planul ieftin al „avocatului fără procese" de a-i îndepărta nu reuşeşte, ba mai mult, lămureşte, declarativ, sentimentele celor doi. După moartea lui moş Costache, amândoi devin nişte toleraţi temporar în casa, în care Aglae ameninţă că, în primăvară, va începe lucrările de reparaţie. Otilia realizează riscul de a locui între oameni care o dispreţuiesc şi iroseşte cu generozitate toate lucrurile, dăruind inclusiv pianul, pe care îl râvnea Aurica, deşi nu ştia să cânte. Relaţia dintre ea şi Felix este prezentată de autor, în această parte finală a romanului, secvenţial, prin selecţia discuţiilor despre ideal, priorităţi existenţiale şi dovezi ale afecţiunii. Toate replicile Otiliei anticipă despărţirea, sau cel puţin plecarea, deoarece ele au ca leit-motiv nepotrivirea. Ea spune: „singurul lucru de care mă tem este că eu nu sunt la înălţimea ta, din punct de vedere sentimental. Da, te iubesc, dar tu eşti aşa de furtunos, aşa de înspăimântător de grav. Sunt uşuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecţiune." Alteori glosează grav: „suntem mediocre, iremediabil mediocre, şi singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta". Cea mai aluzivă dintre ele conţine intenţia şi gestul din urmă prin care ea iese din cercul dragostei în care i se pare că nu-i prinsă destul: „- Ai dreptate! Te iubesc, nu te îndoi. Voi decide eu ce-i de făcut". Şi hotărârea ei surprinde pe Felix, pe Pascalopol probabil, precum şi pe cititor – deşi s-ar putea spune că este o decizie, ale cărei temeiuri le acumulează în timp. „Într-o seară de la începutul lui martie", Otilia intră în camera lui Felix pentru a-i dovedi că-l iubeşte, iar această abandonare a fetei în voia sentimentelor este înţeleasă de el ca o promisiune că, în viitor, va fi oricum soţia lui. „Noaptea asta e solemnă în existenţa mea", spune Felix copleşit de fericire, fără a şti că dimineaţa următoare nobleţea lui sufletească şi comportamentală nu va fi reuşit s-o oprească pe Otilia. „Plapuma forma un cuib gol", odaia ei – aproape goală, vestea Marinei („A plecat din zori, cu trăsura, cu geamantane cu tot. S-a dus unde-o fi urma ei.") suna ca un verdict, iar Felix rămase cu nostalgia a ceea ce ar fi putut să aibă. Când nu o găseşte nici la Pascalopol, unde află că moşierul „era plecat la Paris cu domnişoara", tânărul înţelege că despărţirea este un fapt irevocabil, de al cărui aspect penibil îl salvează doar cartea poştală ilustrată pe care o primeşte peste două săptămâni. Rândurile Otiliei prind în forma unei sentinţe aceeaşi idee a nepotrivirii asumate: „Cine a fost în stare de atâta stăpânire, e capabil să învingă şi o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor". Se poate deduce de aici că gestul Otiliei este echivalent cu un sacrificiu: ea se sustrage dragostei pentru a nu stingheri devenirea bărbatului pe care-l iubeşte. Sau poate se salvează pe ea de o căsătorie, la înălţimea căreia ştie că nu se poate ridica, din pricina suficienţei proprii.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a greşi în interpretare, lectorul ar putea spune ca şi Felix: „Otilia, tu-mi scapi întotdeauna printre degete".

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* epilog*, folosind ca suport fragmentul de mai sus.***

EPILOGUL = partea de încheiere a unei opere literare; finalul unui text;
= figură narativă prin care autorul încheie o desfăşurare epică, rezumând fapte, acţiuni dintr-o ultimă etapă a devenirii personajelor.

Epilogul este un exemplu de final închis, vocea auctorială făcând ultimele observaţii, detaşat şi omniscient, privind lumea din spaţiul cărţii.

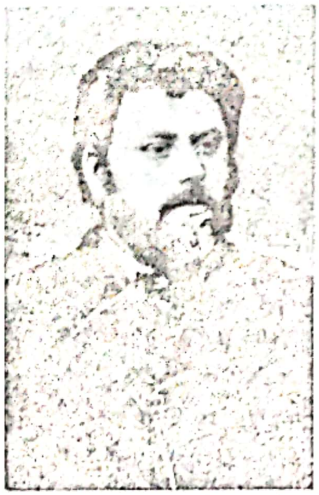
Între prolog şi epilog se desfăşoară povestea unei lumi, localizată de Călinescu la început de veac XX, în cetatea bucureşteană, iar precizarea romancierului din aceste secvenţe de limită structurală conferă cărţii rigoare formală, simetrie perfectă – după cum subliniază, ca un ecou, ultima frază a epilogului:

„I se păru că ţeasta lucioasă a lui moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară la ureche:

«Aici nu stă nimeni!»"

Scanned with OKEN Scanner

ION CREANGĂ



▶ Subiectul nr. 1

" – Sărmane omule! Dacă nu ştii boabă de carte, cum ai să mă înţelegi? Când tragi sorcoveţii la musteaţă, de ce nu te olicăieşti atâta? Petre Tudosicăi, crâşmarul nostru, aşă-i că ţi-a mâncat nouă sute de lei? [...] Ştiu eu, să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul de veci să dormi! Şi pentru băiet n-ai de unde da? Măi omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului, şi n-are cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ţi faci un băiet popă! De spovedanie fugi ca dracul de tămâie. La biserică mergi din Paşti în Paşti. Aşa cauţi tu de suflet?
- Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului, şi, dacă voi muri, tot la biserică am să şed, zise tata; nu mai face şi tu atâta vorbă, ca fariseul cel făţarnic. Bate-te mai bine cu mâna peste gură şi zi ca vameşul: Doamne, milostiv fii mie, păcătoasei, care-mi tot îmbălorez gura pe bărbat degeaba".

(Ion Creangă, **Amintiri din copilărie***)*

a. Identifică elementele de oralitate a stilului, evidente în textul de mai sus.

Când vorbim despre atributele artei narative, al cărei produs îl constituie *Amintirile din copilărie*, umorul şi oralitatea trebuie menţionate înainte de orice alt aspect esenţial al epicului.

Fragmentul de faţă, ca orice alt pasaj al acestei opere memorialistice, ilustrează talentul inegalabil al naratorului care îşi transferă vocea, pe rând, personajelor, împrumutându-le elocvenţa, jovialitatea, hazul de necaz şi, mai ales, bucuria cuvântului rostit.

Cea mai evidentă sursă a oralităţii este, în această secvenţă, prezenţa dialogului. Dramatizarea epicului ia locul simplei relatări de evenimente şi aduce în actualitatea lecturii chipul unor fiinţe dragi, glasuri care au luminat copilăria scriitorului. Schimbul de replici ia forma confruntării de idei, susţinute prin ziceri tipice, aluzii biblice, adică tot atâtea surse ale oralităţii. Sintagmele în vocativ, semne ale adresării directe către un interlocutor real („Sărmane omule!" sau „Măi omule, măi!"), interogaţiile retorice („Aşa cauţi tu de suflet?"), la care se adaugă elementele de lexic popular („sorcoveţii", „te olicăieşti") transformă textul într-o pledoarie vie în favoarea învăţăturii, rostită de Smaranda Creangă într-un moment de maximă tensiune.

În replică, Ştefan a Petrei deformează ironic parabola vameşului şi a fariseului, sugerând că în această discuţie tot soţia cicălitoare este predispusă păcatului: „Doamne, milostiv fii mie, păcătoasei, care-mi îmbălorez gura pe bărbat degeaba". Răspunsul tatălui se

Scanned with OKEN Scanner

distinge prin frecvența imperativului („taci", „nu face", „bată-te", „milostiv fii mie") care, precedat de interjecția „ian", dinamizează dialogul și potențează iluzia rostirii.

Oralitatea apare în fragmentul acesta ca marcă a stilului lui Creangă, înlocuind pe „a scrie" cu „a spune", adică acea știință a rostirii care-l situează pe autor între Ion Neculce și Mihail Sadoveanu, în ceea ce privește verva povestirii.

b. Comentează atitudinea mamei în această dispută familială, cu privire la plecarea lui Nică la școala de la Broșteni.

Cartea care vorbește despre „vârsta cea fericită" este, de fapt, o galerie de portrete în mișcare, permanente sau episodice, proiectate pe fundalul imaginii satului și, în particular, a casei părintești.

Două dintre acestea sunt prezențe vii prin dialog și leitmotive ale evocării: Smaranda Creangă și Ștefan a Petrei.

Disputa familială pe tema rostului învățăturii face parte din obișnuințele vieții de familie și derivă din diferența de viziune asupra vieții a celor doi părinți. Tatăl are o înțelegere pragmatică a lucrurilor, potrivit căreia fericirea constă în belșugul culinar („bucatele sunt de-a volna") și în lipsa de griji, el echivalând știința de carte cu sărăcia: „lapte acru-n călămări, chiu și vai prin buzunări". Spre deosebire de el, mama, fiică de vornic, este permanent deschisă noului, dă importanța cuvenită învățăturii și se îngrijește de suflet: dragostea maternă și, implicit, preocuparea pentru viitorul copiilor, conștientizarea posibilității lui Nică de a-și depăși condiția de simplu țăran, dorința de mântuire a propriilor păcate prin posibila vocație a fiului. În ierarhia rurală a vremii, preotul era personalitatea cea mai importantă, treapta cea mai de sus a devenirii pe care o putea concepe Smaranda pentru feciorul ei. Înverșunarea ei împotriva soțului, sancționează lipsa de înțelegere, dar și viciul, față de care el pare să fie deosebit de generos („Când tragi sorcovții la musteață, de ce nu te olicăiești atâta?"); însă pune refuzul lui de a-l lăsa pe Nică să meargă la Broșteni, pe seama ignoranței, ceea ce i se pare mult mai grav: „- Sărmane omule! Dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi?". Sărăcie, în viziunea ei, este lipsa de carte, adică tocmai pretextul acestei dispute.

Dar fie că se înțeleg, - cum se întâmplă, surprinzător, în ultima parte a *Amintirilor din copilărie* – fie că se înfruntă cu semeție, însă totdeauna cu dragoste pentru copiii lor, părinții lui Nică sunt chipuri unice în literatura noastră memorialistică, prinse în conturul nostalgic al evocării.

c. Ilustrează conceptul operațional de* dialog, *valorificând fragmentul citat

DIALOGUL = modalitatea de expunere specifică genului dramatic.
= schimbul de replici între personajele unui text epic dramatizat.
= marca participării unor eroi la desfășurarea narațiunii.

*

* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

"Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puţini suie, mulţi coboară, unul macină la moară. Şi-apoi acel unul are şi pâinea, şi cuţitul şi taie de unde vre şi cât îi place, tu te uiţi şi n-ai cei face. Vorba ceea: «Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale». Aşa şi Harap-Alb şi cu ai săi; poate-or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu, dar acum, deodată, ei se tot duc înainte şi, mai la urmă, cum le-o fi norocul. Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi".

(Ion Creangă, **Povestea lui Harap-Alb***)*

a. Motivează oralitatea stilului, valorificând particularităţi lexicale prezente în fragmentul citat.

Deşi unele nuclee narative din poveştile lui I. Creangă se regăsesc în literatura lumii (Harap-Alb în slujba Spânului aminteşte de sclavul Euristeu, Heracles, şi de muncile lui, „Capra cu trei iezi" este şi un motiv în fabulele lui La Fontaine), prozatorul nostru a asimilat un fond folcloric autohton, pe a cărui bază a dezvoltat o artă de povestitor, incontestabil, originală. Tehnicile narative (anticipări, reluări, elemente de coerenţă), alternarea real-fabulos, umorul, erudiţia paremiologică, savoarea limbajului şi, mai ales, iluzia spunerii textului îl deosebesc de un povestitor popular şi îi conferă originalitate. Deşi are în faţă textul scris, lectorul se asimilează, fără să-şi dea seama, ascultătorului vrăjit. Este efectul pe care Vladimir Streinu îl nota astfel: „Cu ochii pe carte, ascultăm o voce apropiată, care, prin întâmplările comunicate, are variaţii de ton, este serioasă şi glumeaţă în sunetul ei, intervine ca a doua expresie pe lângă expresia literară".

Mărcile oralităţii în textul de faţă sunt zicerile tipice, prezentate într-o succesiune ritmată, plăcută auzului („... cât îi place, tu te uiţi şi n-ai cei face".), sintagma specifică limbii vorbite „vorba ceea", care întrerupe şirul relatărilor pentru a insera o pildă, o parabolă de obicei, iar în cazul de faţă un proverb cu un larg câmp aluziv: „Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale". Senzaţia de oralitate este provocată, de asemenea, şi de sintaxa frazei. Cuvintele urmează o ordine proprie comunicării orale, unde topica scapă rigorii: „poate-or izbuti să ieie fata împăratului Roş, poate nu, dar acum, deodată, ei se tot duc înainte şi, mai la urmă, cum le-o fi norocul".

I. Creangă pare să întreţină un dialog imaginar cu un posibil ascultător, faţă de care mimează indiferenţa în ceea ce priveşte conţinutul faptic. Când este aproape să anticipeze ceva din cursul ulterior al evenimentelor, el spune „Ce-mi pasă mie?" ascunzându-şi implicarea tocmai în umor şi oralitate.

Repovestit, basmul lui Creangă şi-ar pierde din savoare şi unicitate, pentru că oralitatea este o formă de a recrea rostirea populară.

b. Precizează semnificaţia numelui Harap-Alb, dat eroului

Atât în poveşti, cât şi în cuprinsul *Amintirilor din copilărie*, I. Creangă foloseşte onomastica drept mijloc de caracterizare a personajelor. Astfel, antroponimul care dă numele

Scanned with OKEN Scanner

basmului este un paradox cu trimitere la provenienţă şi fapte ce îi vor modifica destinul. „Harap-Alb" este denumirea dată de Spân fiului de crai după proba fântânii, marcând o schimbare radicală de situaţie: stăpânul devine slugă, anti-eroul vrea să-l substituie pe protagonist. Termenul „harap" are legătură cu vechi realităţi sociale, dintr-o epocă în care robii ţigani erau numiţi astfel. Nepotul împăratului este nevoit să fie, deci, rob, ca o consecinţă firească a nesocotirii unui sfat părintesc (să se ferească de omul roş) şi a faptului că nu a ştiut să discearnă între aparenţă şi realitate. Determinarea „-Alb" reprezintă recunoaşterea originii sale nobile – fiu de crai – chiar de către Spân; adjectivul mai poate preciza faptul că tânărul neiniţiat („boboc în felul său la trebi de aieste") va fi rob, însă doar pentru o vreme, cât va dura proba supunerii şi va învăţa ce înseamnă respectul cuvântului dat.

Numele personajului mai atrage atenţia şi asupra caracterului senzaţional al întâmplărilor, care fac obiectul basmului. Nu este lucru obişnuit ca un fiu de crai, cu un cal ce mănâncă jăratic şi cu sprijinul Sfintei Duminici, să-şi vadă elanurile tăiate şi speranţele părintelui năruite, când Spânul „pune mâna pe cartea, pe banii şi pe armele fiului de craiu ... zicând:

- De-acuma înainte să ştii că te cheamă Harap-Alb; aista ţi-i numele, şi altul nu".

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* narator, *pornind de la afirmaţia „Eu sunt dator să vă spun povestea ...".***

NARATORUL = *instanţa auctorială căreia îi aparţine perspectiva asupra evenimentelor relatate.*

Afirmaţia lui I. Creangă subliniază vocaţia de povestitor a autorului („sunt dator..."), plăcerea enormă de a „băsmui" camuflată într-o mimare a neimplicării în relatare.

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

"Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potriveşte Spânului, şi se bagă în fântână, fără să-i trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla".

(Ion Creangă, **Povestea lui Harap-Alb***)*

a. ***Identifică, în fragmentul dat, o trăsătură a eroului, aflat la început de drum, relevându-i semnificaţia.***

Harap-Alb este personajul principal al basmului, iar evoluţia sa, de la naivitatea adolescentină şi până la dobândirea calităţilor necesare unui împărat, asigură coerenţa naraţiunii şi zona de interes a lecturii.

Fiul de crai este un erou în formare, ceea ce dă poveştii şi aspectul unui „bildungs-roman", în care este urmărită, în secvenţe, întregirea portretului moral al protagonistului, până ajunge să reprezinte un ideal de frumuseţe sufletească, o sinteză caracterologică – proiecţie spirituală a poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

Cum basmul lui Creangă este, aproape în totalitatea sa, imaginea unei lumi fabuloase localizate geografic şi istoric într-un spaţiu cunoscut, humuleştean, şi în cazul eroului se poate observa acest amestec literar de repere. Provenienţa sa („fiul craiului") îl propune ca personaj fantastic, însă inocenţa („boboc") îl păstrează în zona realităţii rurale.

Fragmentul selectat face parte din proba fântânii şi dezvăluie naivitatea tânărului, trăsătură ce reclamă o iniţiere ulterioară. Asemănător în foarte multe puncte de vedere cu Nică din *Amintiri* ... şi cu orice alt adolescent, Harap-Alb ar putea fi prototipul neexperimentatului, a cărui evoluţie nu-i va afecta fondul iniţial, sufletesc. Prin acest statut, personajul rămâne în sfera verosimilului, iar povestea are, mai curând, caracterul unei nuvele. „Boboc în felul său la trebi de aieste", feciorul craiului se dovedeşte, într-o altă secvenţă narativă, „slab de înger", ba mai mult, „este mai fricos decât o muiere" şi „se olicăieşte". Iată de ce autorul găseşte că trăsătura iniţială trebuie punctată ca o motivaţie a trecerii probelor, ca o necesitate a maturizării eroului pozitiv. Termenul „boboc" trebuie citit – prin grilă vegetală sau zoomorfă – ca etapă preliminară deschiderii spre lume, moment ce presupune fragilitate, uimire şi acumulare deopotrivă. În expresia „fără să-i trăsnească prin minte", Creangă concentrează lipsa de intuiţie, dar şi de experienţă, credulitatea şi nepriceperea în ceea ce priveşte cunoaşterea oamenilor.

Prin urmare, metafora drumului organizează materialul epic, propunându-i o evoluţie lineară, însă această cale n-ar putea fi străbătută în spaţiul fabulos sau în prezentul lecturii, dacă n-ar exista naivitatea unui fiu de crai, „boboc în felul său", ca şi în toate treburile împărăţiei.

b. Precizează două dintre încercările prin care trece fiul de împărat, din momentul când ajunge rob al Spânului.

Este în spiritul literaturii populare, pe care o asimilează Creangă, ca personajul de poveste să probeze orice trăsătură a caracterului său. Încercările prin care trece au funcţie revelatorie într-o dublă accepţie: dezvăluie dimensiuni ale eroului şi disponibilităţi creatoare ale autorului. Poruncile Spânului sunt duse la îndeplinire de către sluga „de nevoie", Harap-Alb, iar pentru a pune în evidenţă dificultatea lor, autorul realizează – în corespondenţă – câte o secvenţă cu autonomie narativă, insistând mereu pe izbânda bunei credinţe. Astfel, prima tentativă a pretinsului văr de a-l pierde pe supusul său este rămăşagul pus cu împăratul, în urma unui ospăţ. Mimarea siguranţei de sine („pun rămăşag că are să-mi aducă sălăţi întocmai ca acestea, şi încă mai multe, că ştiu eu ce poate el") a Spânului ascunde în egală măsură vanitate şi gând rău. Mergând în Grădina Ursului, de unde „numai un pădurariu se bizuieşte să aducă sălăţi", Harap-Alb intră într-o lume cu adevărat miraculoasă, căci calul său vorbeşte, şi nu oricum, ci în pilde („Mare-i Dumnezeu şi meşteru-i dracul"), divinitatea ia chipul Sfintei Duminici care îl adoarme pe urs cu o fiertură de somnoroasă, iar drumul înapoi la împărăţie ţine doar câteva clipe. Din această întâmplare, protagonistul învaţă că orice situaţie-limită are o soluţie şi ea numai de la Dumnezeu poate veni („Mare-i Dumnezeu, ne-a scăpa el şi din aceasta!"), că orice bine făcut se răsfrânge înzecit asupra fiinţei care îl face din toată inima, cum confirmă Sfânta Duminică: „- Fii încredinţat că nu eu, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bună te ajută ...".

Scanned with OKEN Scanner

O altă probă este aceea a omeniei, cu prilejul căreia Harap-Alb dobândeşte gratitudinea unor mici vieţuitoare şi admiraţia lectorului. În drumul său spre împăratul Roş, înainte de a trece un pod peste o apă mare, întâlneşte o nuntă de furnici. Împrejurarea îi oferă lui Creangă posibilitatea de a face o incursiune în psihologia personajului, substituind simpla relatare cu monologul: „Ce să facă Harap-Alb? Stă el oleacă şi se sfătuieşte cu gândul: «Să trec peste dânsele, am să omor o mulţime; să dau prin apă, mă tem că m-oiu îneca, cu cal cu tot. Dar tot mai bine să dau prin apă, cum a da Dumnezeu, decât să curm viaţa atâtor gâzuliţe nevinovate»". Alegerea sa este o consecinţă a bunătăţii şi blândeţii, pentru care primeşte – drept mulţumire – o aripă de furnică şi promisiunea unui ajutor, la nevoie. Urmând regula răsplatei după faptă, Harap-Alb străbate un drum simbolic al vieţii sub incidenţa unui cod moral creştin.

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* personaj literar*, referindu-te la eroul din* Povestea lui Harap-Alb.**

PERSONAJUL LITERAR = formă literară pe care o alege autorul pentru a întruchipa o concepţie, un comportament, un tip uman.

* V. I. Propp, *Morfologia basmului* – stabileşte şapte tipuri de personaje tipice acestui gen de literatură, ce se regăsesc şi în textul lui I. Creangă: *eroul, răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat şi tatăl ei, trimiţătorul, falsul erou.*

*
* *

▶ Subiectul nr. 4

"Iară fata împăratului Roş, în vălmăşagul acela, răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele smicele de măr dulce, toarnă apă moartă, să steie sângele şi să se prindă pielea, apoi îl stropeşte cu apă vie, şi atunci Harap-Alb îndată învie şi, ştergându-se cu mâna la ochi, zice suspinând:
- Ei, da' greu mai dormisem"
- Dormeai tu mult şi bine, Harap-Alb, de nu eram eu, zice fata împăratului Roş, sărutându-l cu drag şi dându-i paloşul în stăpânire.
Şi apoi, îngenunchind amândoi, dinaintea împăratului Verde, îşi jurară credinţă unul altuia, primind binecuvântarea de la dânsul şi împărăţia totodată. După aceasta se începe nunta ...".

(Ion Creangă, **Povestea lui Harap-Alb***)*

a. ***Prezintă semnificaţia finalului* Poveştii lui Harap-Alb.**

Un element definitoriu pentru specia basmului este finalul care consemnează izbânda binelui şi descrie petrecerea fabuloasă ce îl răsplăteşte pe eroul pozitiv.

Scanned with OKEN Scanner

Povestea lui Harap-Alb prezintă, înainte de final, o buclă narativă, prin care se amână îndeplinirea şi răsplata, pentru a menţine interesul lecturii / ascultării basmului. Astfel, răzbunarea violentă a Spânului (care îi taie capul lui Harap-Alb) ar putea părea un deznodământ tragic, scoţând textul din tiparul cunoscut. Creangă a intenţionat, probabil, să sublinieze caracterul vindicativ al anti-eroului, de unde şi nevoia de a fi sancţionat şi eliminat din naraţiune. Acest rol îi revine calului, care îl ridică în înaltul cerului pentru a-l prăbuşi de acolo, ceea ce aduce în text un nou element senzaţional: personificarea unui element natural care are funcţia unei instanţe punitive.

Odată ucis protagonistul, basmul ar fi putut pierde valoarea moralizatoare şi încărcătura optimistă a acestui tip de literatură. De aceea, autorul recurge la un procedeu cunoscut speciei: revenirea miraculoasă la viaţă a eroului pentru prosperitate şi dragoste. Apa vie, apa moartă şi cele trei smicele de măr dulce aparţin recuzitei fantastice şi au menirea să facă posibil ceea ce în ordinea reală a lumii nu se poate materializa. Sărutul şi îngenuncherea ţin de real, fiind expresii firesti ale dragostei, care justifică o existenţă, şi ale supunerii faţă de părinţi. Creat pe schema unui model popular, basmul lui Creangă prezintă aspecte tipice lumii satului, dovezi ale stilului cu amprentă populară. Tinerii stau plecaţi în faţa împăratului Verde, îşi jură credinţă, aşteaptă binecuvântarea şi abia apoi urmează nunta.

Cumulând aceste semnificaţii, finalul basmului în cauză este conceput ca o răsplată dublă pentru calităţile eroului pozitiv, dobândite prin iniţiere: dragostea mărturisită a fetei de împărat şi „împărăţia totodată".

b. Alege, din fragmentul citat, unul dintre motivele populare legate de moarte, de reînviere sau de dragoste şi explică-l.

Într-o demonstraţie a apartenenţei operei lui Creangă la specia basmului, un argument important îl constituie prezenţa motivelor specifice: împăratul fără urmaşi pe linie masculină, probele, obiectele cu valoare magică ş.a. Acestea probează pe de o parte imaginaţia şi creativitatea autorului şi, pe de altă parte, suscită interesul lectorului. În ceea ce priveşte stricta alcătuire a textului, rolul lor este de a organiza materialul epic şi de a puncta momentele-cheie.

Cele trei smicele de măr dulce, apa moartă şi apa vie sunt artificii de compoziţie într-un text de factură fantastică şi pun în lumină mentalitatea omului simplu care are iluzia că – datorită lor – deţine supremaţia asupra vieţii, morţii sau divinităţii. Smicelele de măr dulce pot fi echivalentul busuiocului (dacă acceptăm că prototipul a fost creat într-o perioadă creştină, când divinitatea apărea oamenilor de rând în chip de Sfânta Duminică), ele aducând în atmosfera basmului o notă de sacru, sau poate chiar de magie şi descântec; apa moartă pare a fi un panaceu, iar apa vie – elixirul vieţii. Din semnificaţia acestor motive şi din relaţia lor cu destinul personajului principal se desprinde concepţia omului simplu despre viaţă şi moarte: cea dintâi este, în înţelegerea lui, un tărâm al luminii, al petrecerii şi al împlinirii totale, iar moartea este doar un somn, din care se poate reveni.

În concluzie, rolul acestor motive este de a evidenţia tema basmului, - biruinţa binelui şi a vieţii asupra forţelor potrivnice – de a crea atmosfera şi de a transmite concepţii şi stări, argumente ale caracterului fantastic şi ale speciei.

Scanned with OKEN Scanner

c. Ilustrează conceptul de **deznodământ**, *pornind de la secvența de mai sus.*

DEZNODĂMÂNTUL = ultima secvență a unui text narativ sau dramatic, în care autorul concentrează finalul acțiunii și rezolvarea destinelor.

Exemple:

- Deznodământul romanului *Baltagul* de M. Sadoveanu îl constituie actul justițiar.
- Nuvela *La Țigănci* de M. Eliade are un deznodământ ambiguu în concordanță cu tipul de epic și ideea vieții ca vis.

Balada *Miorița* nu are deznodământ, deoarece autorul popular nu a avut în vedere certitudinea omorului, ci atitudinea ființei în fața morții.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA ELIADE

▶ Subiectul nr. 1

"- Ce-ţi doreşte inima pe ziua de azi? îl întrebă ea. O ţigancă, o grecoaică, o nemţoaică ...

- *Nu, o întrerupe Gavrilescu ridicând braţul. Nu nemţoaică.*
- *Atunci, o ţigancă, o grecoaică, o ovrecă, reluă bătrâna. Trei sute de lei, adaugă.*

Gavrilescu zâmbi cu gravitate.

- *Trei lecţii de pian! exclamă el începând să caute în buzunare. Fără să mai socotim tramvaiul dus şi întors.*

Bătrâna sorbi din cafea şi rămase pe gânduri.

- *Eşti muzicant? în întrebă ea deodată. Atunci are să-ţi placă.*
- *Sunt artist, spuse Gavrilescu [...]. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet ... ".*

(Mircea Eliade, **La ţăgănci***)*

a. Precizează semnificaţia cifrei trei în nuvela fantastică* La ţăgănci*, de Mircea Eliade.

Nuvela lui Mircea Eliade este o alegorie a morţii, o călătorie clandestină a eroului între real şi ireal, între viaţă şi moarte, pendulare ilustrată structural într-o înlănţuire de opt secvenţe impregnate de simboluri.

Într-un epic dublu, în care evidentă este tehnica de efasare, simbolistica cifrei trei se adaugă ca argument fantastic al scriiturii şi potenţează confuzia protagonistului. Astfel, jocul ţigăncilor este format din trei ispite, la bordeiul lor ajunge la ora trei, pentru mirajul acestora trebuie să plătească trei sute de lei, echivalentul a trei lecţii de pian.

În accepţie creştină, trinitatea este imaginea perfecţiunii, însă în spaţiul profan al Bucureştiului, cifra poate fi mai curând asociată unui descântec, repetarea ei incitând percepţia eroului şi aşa hipersensibilizat prin vocaţie („fire de artist") şi circumstanţe (obsesia umbrei). Trei sunt raportările fetelor: ţiganca – indianismul, grecoaica – cultura antică, iar ovreica – vechea kabală, şi tot trei ratările protagonistului: în vocaţie, în dragoste, în moarte.

Prin urmare, simbolistica cifrei trei este un argument al caracterului fantastic, artificiu de compoziţie având ca efect ambiguitatea textului şi crearea unui reper magic în definirea eroului.

b. Realizează caracterizarea personajului Gavrilescu, valorificând fragmentul dat.

Proiecţie modernă a lui Orfeu într-un profan în care sunt „camuflate" simboluri sacre, Gavrilescu este expresia ratării tipic omeneşti, expresia individului superior care nu-şi asumă condiţia tragică.

Scanned with OKEN Scanner

Construit prin raportare la trei obsesii majore, trecutul, colonelul Lawrence şi căldura, protagonistul nuvelei trăieşte o existenţă labirintică, ratează iubirea alegând din delicateţe, vocaţia din pricina „păcatelor" din tinereţe şi, în cele din urmă moartea, neghicind regula jocului.

Condiţia lui este confirmată prin „firea de artist", iar modul său de manifestare este locvacitatea, marcată stilistic prin stereotipia „prea târziu".

În circumstanţele date (tentaţia aventurii, căldura, întoarcerea la Otilia, unde-şi uitase partiturile), grădina ţigăncilor îi apare ca spaţiu privilegiat, prin parfumul frunzelor de nuc, răcoare şi aroma cafelei. Jocul ţigăncilor i se prefigurează, de asemenea, ca o şansă de iniţiere, însă confruntat cu o lume plină de mistere, eroul devine confuz, pierde datele realităţii şi este tentat să se elibereze prin relatarea „tragediei vieţii" lui. Călătoria buimacă prin labirint echivalează cu desprinderea de materialitate pe care o simte pentru ultima dată. Plăcerea de a vorbi este substituită prin „teroarea de obiecte" (Eugen Simion), fiindcă „descoperea la răstimpuri obiecte pe care era greu să le identifice". Încercând să se reintegreze ordinii iniţiale din real, Gavrilescu realizează că realitatea îl refuză, că experienţa din bordei a condensat timpul care lui i-a scăpat ca durată. Cum nu are altă soluţie decât revenirea în spaţiul atemporal al ţigăncilor, eroul îşi interiorizează nepotrivirea cu realul şi retrăieşte experienţa întreruptă, de data aceasta întâlnind-o pe Hildegard. Oferindu-i-se şansa de a reîntregi cuplul mitic, lui Gavrilescu i se prefigurează, de fapt, oportunitatea de a evita ratarea în dragoste şi trăirea exclusivă în timpul memoriei. Ultima secvenţă îl consemnează pe Gavrilescu în trecerea lui simbolică spre moarte, călăuzit de noua Beatrice, precum Dante odinioară. „Pentru a regăsi lumea esenţială, anterioară multiplicităţii formelor spaţio-temporale, bariera timpului trebuie să cadă înaintea celorlalte" (N. Steinhardt). Iar drumul din urmă al lui Gavrilescu este moartea timpului istoric şi trecerea într-un „statornic dincolo" (Eugen Simion) în care va retrăi, probabil, acel „vis de poet". Faptul că este artist îi dictează eroului o anumită percepţie, el vede realitatea cotidiană prin „oglinda iluziei, iar arta este orgoliul său de a fi", singura care îl apără de profan.

Fie că sunt iele, sau ursitoare, fie că pot fi citite ca Moire ori Parce, ţigăncile sunt şansa eroului de a fi cunoscut totul, dacă ar fi ghicit regula jocului şi dacă existenţa n-ar fi fost o farsă.

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* stil direct, *având ca suport textul citat.***

STILUL DIRECT = modalitatea prin care autorul reproduce întocmai spusele personajului.
= poate fi marcat prin dialog (- Eşti muzicant?) sau prin procedeul citării (*Cel mai iubit dintre pământeni*, de Marin Preda).
= realizează dramatizarea epicului şi are funcţia de caracterizare a personajului care se comunică astfel.

*
* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

"- Încotro, domnişoară? întrebă birjarul. Şi cum să vă duc? La pas sau mai repejor?
- Ia-o spre pădure, pe drumul ăl ai lung, spuse fata. Şi mână încet. Nu ne grăbim ...
- Hei, tinereţe! ... făcu birjarul fluierând uşor calul.
Şi ţinea mâna prinsă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul de pernă, cu ochii pe cer. Gavrilescu o privea adânc, concentrat.
- Hildegard, începu el târziu. Se întâmplă ceva cu mine, şi nu ştiu bine ce. Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez ...
Fata întoarse capul spre el şi-i zâmbi.
- Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis ...".

(Mircea Eliade, **La ţigănci***)*

a. Prezintă semnificaţiile finalului nuvelei.

Epicul nuvelei îşi distribuie semnificaţiile pe două planuri distincte, dezvăluite abia spre final. Procedeul „camuflării sacrului în profan" are ca proiecţie în spaţiul nuvelei ascunderea irealului în real, până când cel dintâi absoarbe concretul şi impune supremaţia iluziei, a visului.

Finalul nuvelei este o „cheie" a fantasticului şi a destinului personajului. Odată ce realitatea îi refuză reintegrarea, Gavrilescu se întoarce în grădina ţigăncilor, pentru că aceasta este singurul spaţiu care-l acceptă. Nu pentru plăceri vine el înapoi, ci pentru că „a avut o zi teribilă" şi nu mai are nici un loc al său, unde să-şi odihnească fie şi ratarea.

În această ultimă secvenţă, realul se interferează cu irealul, întâlnirea îndrăgostiţilor pare veridică şi călătoria lor vizează integrarea în fantastic. Timpul concret, măsurabil nu mai există ca dimensiune a lumii, iar Gavrilescu trăieşte în permanenţa visului sau a morţii. Birjarul-luntraş cunoaşte drumul, Hildegard deţine secretul intrării în altă ordine a lumii („fata întoarse capul şi-i zâmbi"), iar toposul, „spre pădure", indică nemarginea la care râvnise în vocaţie şi în dragoste, pentru a o afla doar în moarte.

Formula de încheiere este voit ambiguă, cu trimiteri romantice, în pofida faptului că textul dezvoltase argumente existenţialiste, însă ceea ce rămâne cert este faptul că ultima replică propune un final deschis, un atribut modern al scriiturii.

b. Comentează replica finală: „- Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis ...".

Replica prin care se încheie nuvela aparţine lui Hildegard şi constituie o încurajare-răspuns la mărturisirea lui Gavrilescu, potrivit căreia tot ceea ce percepe auditiv sau vizual ar putea fi mai curând iluzie decât realitate.

Construcţia „toţi visăm" îi relevă eroului faptul că percepţia sa incertă, iluzorie („aş crede că visez") nu este neapărat o abatere gravă de la firesc, de vreme ce se încadrează într-o obişnuinţă a condiţiei umane. Pluralul pronumelui şi al formei verbale realizează încadrarea lor, ca indivizi visători, în imaginea cuplului, apoi în aceea globală a umanităţii, pe care o defineşte oniricul.

Scanned with OKEN Scanner

Constatarea „aşa începe" are menirea să-l liniştească pe Gavrilescu, derutat de confuzia planurilor şi de relaţia lui cu realul. Aceeaşi sintagmă este o confirmare a ideii autorului, conform căreia depăşirea limitei dintre real şi ireal începe printr-un vis, după cum convertirea profanului în sacru s-a fi putut realiza printr-un ritual de iniţiere, având ca primă etapă – ghicirea. În ultima sintagmă, „ca într-un vis", este concentrată concepţia romantică a vieţii ca vis, precum şi accepţia folclorică a morţii văzută ca somn.

Dacă se ţine seama de acest cumul de accepţii descifrate dincolo de planul literal al textului, s-ar putea spune că vocea lui Hildegard ar putea fi o proiecţie auctorială, iar limbajul traduce viziunea eliadescă despre visul vieţii ca iniţiere în moarte.

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* fantastic, *referindu-te la nuvela scrisă de Mircea Elide.***

FANTASTICUL = o categorie estetică pin intermediul căreia se surprind, în operele literare, modul neobişnuit de a percepe lumea, fapte incredibile, miraculoase care nu pot fi explicate din perspectiva logicii comune.
= „caracterizează gândirea societăţilor arhaice, stadiul incipient de cunoaştere şi înţelegere a lumii" (G. Vico).
= "fisură în real"
"spărtură în coerenţa universului" (R. Caillois)
= „ezitarea cititorului de a accepta o lume în care nu acţionează legea normalului" (T. Todorov)

Argumentele caracterului fantastic al nuvelei:

- toposul (grădina şi bordeiul sunt atemporale şi aspaţiale);
- timpul (bivalenţa timpul memoriei / timpul istoric alternează planuri narative şi tulbură percepţia eroului);
- atmosfera (sfera necontrolabilului);
- călătoria labirintică (implicaţia ei în psihologia eroului);
- finalul ambiguu („ca într-un vis ...").

*

* *

▶ Subiectul nr. 3

"Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene, şi buclele ei prea negre, cu ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-a spus, prin miracol, nu prin biologie. O priveau cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înţeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mişcările ei moi, de mătase, în

Scanned with OKEN Scanner

zâmbetul timid, preliminar de panică, şi mai ales în glasul ei schimbat în fiecare clipă, un glas care parcă ar fi descoperit atunci anumite sunete."

(Mircea Eliade, **Maitreyi***)*

***a. Identifică elemente ale portretului fizic, care sugerează exotismul personajului* Maitreyi.**

Romanul lui Mircea Eliade are în centru mitul iubirii şi motivul cuplului, în interiorul căruia se distinge o eroină ca „un animal asiatic, cu o altă înţelegere despre viaţă" – cum o consacră critica literară.

O dominantă a romanului este exotismul, reperabil la nivelul spaţiului şi al personajelor lumii bengaleze. Trăsătura se transferă cărţii în urma unei experienţe erotice a eroului masculin, consumată pe tărâm exotic, unde feminitatea îşi are echivalent în floarea de lotus şi orice tânără iubeşte întâi un copac, apoi învaţă să se dăruiască total, pentru că iubirea este legea armoniei cosmice.

Eroina romanului, Maitreyi, este un amestec de mitic şi exotism, de inocenţă şi senzualitate, şi îi oferă personajului posibilitatea de a descoperi printr-o fiinţă excepţională o întreagă lume.

Văzând-o pentru prima dată, tânăra indiancă îi apare lui Allan respingătoare, departe de a genera o pasiune ca aceea particularizată de epicul ulterior: „se părea urâtă – cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză, crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt". Pe măsură ce o descoperă, Allan începe să o îndrăgească şi, o dată cu fiinţa ei, iubeşte un tărâm în care fiecare frunză poartă suflet şi fiecare detaliu este încărcat de înţelesuri şi taine.

Descrierea fizică oferită de fragmentul selectat conţine argumentele exotismului personajului şi raţiunea dragostei lui Allan, totodată. Fata „mult mai frumoasă", îmbrăcată „în sari de culoarea ceaiului" exercită asupra lui o fascinaţie nouă, mai puternică decât tentaţia independenţei masculine. Superlativele, care altădată erau expresia urâţeniei, funcţionează acum ca semne ale senzualităţii şi ale atracţiei totale: „buclele ei prea negre", „ochii ei prea mari", „buzele ei prea roşii". Îmbrăcămintea de voaluri şi mătăsuri creează în percepţia tânărului imaginea unui paradox: el vede şi iubeşte un „trup înfăşurat şi totuşi transparent". În înfăţişarea fetei, personajul-narator distinge culoare („şalul asemenea cireşelor galbene"), sunet muzical („glasul ei schimbat în fiecare clipă") şi foşnet („mişcările ei moi, de mătase"), adică datele unui portret generic, în care sunt surprinse caracteristicile femeii bengaleze, dar şi o taină care o desprinde de concretul biologic şi o face să trăiască „prin miracol". Că vine dintr-o lume îndepărtată, a podoabelor şi a strălucirii, o dovedesc „papucii cusuţi cu argint", „şalul" şi acel „sari de culoarea ceaiului", la care se adaugă „mişcările moi" şi „zâmbetul timid", semn că femeia pe care o întruchipează este crescută şi educată să placă bărbatului, să-l iniţieze asemeni preoteselor indiene.

b. Exprimă-ţi punctul de vedere în legătură cu ideea potrivit căreia Maitreyi reprezintă eternul feminin.

„Poem al adolescenţei, Maitreyi realizează în literatura noastră o prezenţă comparabilă eroinelor tragice universale. Izbutind cu diversele sale însuşiri şi în cadrul de somptuoasă

Scanned with OKEN Scanner

geografie a Indiei, d-l Mircea Eliade a sporit cu unul miturile erotice ale umanității.“ Aceasta este esența personajului, așa cum o surprinde Perpessicius, care permite situarea romanului în seria poveștilor de dragoste ale lumii.

Încă de la început, autorul o propune cititorului într-o aură de „terra incognita” care incită la descoperirea sufletului indian feminin și deopotrivă la revelarea cunoașterii erotice. Maitreyi este simbolul dragostei totale reprezentând o anumită înțelegere a vieții ca formă de integrare în cosmic prin participare afectivă. Individualitate cu imense disponibilități afective, ea iubește în copilărie un copac, în adolescență un bărbat, dragostea însăși precum și viața, a cărei axă este legea eroticii mistice, specifică tărâmului ei exotic. Iubind astfel, ea se simte frunză și zeiță,iar Allan este un „oaspete drag trimis” inimii ei de Dumnezeu. Jurământul pe care-l face față de pământ este forma ei de participare la un ritual erotico-mistic,ce îi prilejuiește unirea cu ființele, vegetalul și zeii, semnul că iubirea ei, prin intensitatea dăruirii, a depășit contingentul: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea”.

Când consimte să se dăruiască lui Allan, gestul ei îl derutează, aproape îl dezamăgește, căci bănuia o femeie-copil și descoperă o amantă desăvârșită (semantica iubită-amantă nu este întâmplătoare: ea este descoperită și iubită treptat de Allan și, în același timp, ea se constituie în ipostaza feminității care iubește, adică amantă). Când idila este descoperită de Chabu, Narendra Sen îi desparte pe îndrăgostiți, fapt ce echivalează pentru Maitreyi cu o abatere de la un ritual și deci cu un dezastru sufletesc. Sfârșitul tragic al poveștii în care ea și-a trăit plenar participarea la întregul cosmic,îi dictează atitudini disperate. Drama, însă, o înalță, o sustrage obișnuitului și o transformă într-un simbol al suferinței.

Gestul ei ultim concentrează în aspectul său de sacrificiu durerea tuturor îndrăgostiților, suferința neîmplinirii din pricina dogmelor, un bocet prelung al eroinelor care-și pierd perechea sortită, deși au dovedit dăruire, farmec fizic susținut de frumusețe sufletească, adică „eternul feminin”.

Maitreyi este îndrăgostita de oriunde și din orice veac prin evoluția ei ca personaj, după cum ar fi putut reprezenta feminitatea doar prin motivul ochilor care deschid și încheie alcătuirea romanului. Privirea ei respinge întâi și devine cheie tainelor, echivalentă cu forța logosului care numește și lămurește: „Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei”.

c. ***Prezintă* modalitățile de caracterizare a personajelor *în textul epic, folosind ca suport și fragmentul citat.***

CARACTERIZAREA DIRECTĂ = prezentarea trăsăturilor se realizează din perspectiva autorului, a celorlalte personaje, sau a eroului însuși.
CARACTERIZAREA INDIRECTĂ = portretul dedus din fapte, atitudini sau limbaj.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU

▶ Subiectul nr. 1

"Hai în codrul cu verdeață, / Und-izvoare plâng în vale, / Stânca stă să se prăvale / În prăpastia măreață. // Acolo-n ochiu de pădure, / Lângă trestia cea lină / Și sub bolta cea senină / Vom ședea în foi de mure. // Și mi-i spune-atunci povești / Și minciuni cu-a ta guriță, / Eu pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești. // Și de-a soarelui căldură / Voi fi roșie ca mărul, / Mi-oi desface de-aur părul, / Să-ți astup cu dânsul gura."

(Mihai Eminescu, **Floare albastră***)*

a. Identifică imaginile poetice, specifice cadrului romantic eminescian.

Eminescu a considerat natura și iubirea ca mijloace de recuperare a eului său sfâșiat de contradicții și dezamăgit de lumea în care trăia. În natura în care totul era armonie, poetul se simțea ocrotit și departe de toți cei ce nu-l înțelegeau.

De aceea, natura și iubirea sunt un tot în creațiile eminesciene.

Floare albastră se înscrie în această temă, dar o depășește, pentru că relevă și drama creatorului de geniu ce vizează absolutul. Titlul poeziei trimite la mitul romantic al florii albastre (apărut la Novalis), indicat de T. Vianu în studiul *Poezia lui Eminescu* și interpretat, adesea, ca moment important în viața poetului, legat de Ipotești sau ca simbol al iubitei cu ochi albaștri.

Cadrul natural este – ca și în *Dorința* – rustic, realizat prin elemente specific eminesciene. De data asta, invitația în codru, în spațiul protector, este a fetei îndrăgostite. Codrul, în care se găsesc izvorul și lacul cu trestii, devine spațiu ezoteric, deschis celor inițiați în iubire. Inițiatoare este iubita care îi prezintă decorul natural romantic, potrivit unei întâlniri, cu elementele caracteristice. Doar în locul lunii, soarele va lumina și va încălzi pe îndrăgostiți. În codru, peste poiana tăinuită: „ochi de pădure", se arcuiește bolta senină. Stâncile, tufele de mure, izvorul, lacul, cerul sunt, așadar, elementele peisajului natal al poetului, ce apare în toată frumusețea și naturalețea lui.

Scanned with OKEN Scanner

b. Comentează particularitățile scenariului de iubire descris în versurile de mai sus.

Poezia *Floare albastră* este concepută ca un monolog dialogat ce are rolul de a contura cele două portrete: al geniului și al fetei; aceasta se adresează îndrăgostitului care ascultă și acceptă.

Asistăm la un dialog în care inițiativa aparține fetei îndrăgostite care se *lamentează* „de nu mai uita încalte, sufletul vieții mele", *întreabă*, mirându-se: „iar te-ai cufundat în stele?", *îndeamnă*, incitând la „deliciile iubiri", trăite în poiana din codru „Hai în codrul cu verdeață".

După ce-i prezintă cadrul, tânăra îi „propune" un ceremonial care s-ar deschide prin vorbele tânărului, ademenitoare, chiar dacă nu sunt adevărate: „povești și minciuni"; ea, fata, îl va asculta, în timp ce va lăsa un fir de romaniță să-i dea răspunsul cu privire la iubire, așa cum încearcă orice fată de la țară să afle hotărârea destinului; urmează, apoi, ispitirea, promițându-i bucurii și împliniri: „Voi fi roșie ca mărul, mi-oi desface de-aur părul". Înțelegem, astfel, afirmația lui George Călinescu ce scria că la Eminescu, femeia ispitește „cu o candoare de vietate sălbatică". Este ingenuă, dar și agresivă, pentru că, și inițiativa îi aparține; discret, sugerează printr-un gest ceea ce ar dori: să-i astupe gura cu părul de aur desfăcut; altfel spus, așteaptă să fie sărutată.

Tânărul acceptă această nouă experiență, supunându-se capriciilor fetei, nu din convingere, ci din curiozitatea de a afla ce-i va aduce nou în viață încercarea.

Tot acest scenariu este proiectat în viitor, iubirea rămânând o promisiune „Vom vedea, voi cerca, voi fi roșie, mi-i spune".

Iubita îl invită la o cunoaștere concretă, senzorială, opusă celei abstracte și reci.

c. Ilustrează conceptul operațional* personificare, *pornind de la versurile citate.

Personificarea este procedeul stilistic prin care se atribuie însușiri omenești obiectelor sau ființelor necuvântătoare. Cu ajutorul acesteia se însuflețește atmosfera, care capătă dinamism, vioiciune.

În text apare personificarea „izvoare plâng în vale". Elementul lacustru eminescian e reprezentat de *mare, lac, râu, apă, izvor*. Izvorului îi sunt atribuite însușiri omenești diverse: murmură, suspină, îngână, tremură, plânge, se leagănă. Dintre versurile semnificative amintim: „Izvorul care tremură pe prund"; „Doar izvoarele suspină ..."; „Și se leagănă sub soare ..."; „Și suspină în flori molatec ..."; „Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate"; „Izvoare plâng în vale".

Acesta apare ca un element de sacralitate, considerat fiind „gura" apei vii sau a apei neprihănite. (la unele popoare din America Centrală apa izvorului este apă sfințită, substanța însăși a neprihănirii).

Pentru Eminescu, natura întreagă este neprihănită și, de aceea, se retrage în pacea ei sfântă, căutând liniștea și armonia. Într-o asemenea atmosferă, izvorul își are locul lui, fiind un element al naturii pure, calde și primitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Izvorul „plânge" - curgând continuu - trecerea timpului. Jung îl considera ca o imagine a sufletului, ca origine a vieţii interioare. Cu semnificaţia aceasta, personificarea capătă o nouă valenţă, stabilind corespondenţa între sufletul poetului întristat, dezamăgit, care „plânge" şi izvorul care plânge. Acesta prevesteşte tristeţea eului ce va apărea la sfârşitul poeziei: „Totuşi este trist în lume".

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

"Privitor ca la teatru / Tu în lume să te închipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi ghici-vei chipu-i, / Şi de plânge, de se ceartă, / Tu în colţ petreci în tine / Şi-nţelegi din a lor artă / Ce e rău şi ce e bine."

(Mihai Eminescu, **Glossă***)*

a. Identifică, în versurile citate, un motiv al liricii eminesciene, explicându-i succint semnificaţia.

Versurile de mai sus aparţin cunoscutei Glosse şi reprezintă strofa a IV-a.

Ideea centrală constituită într-un motiv poetic este aceea a lumii văzute ca teatru. Lumea este o scenă pe care oamenii-actori îşi joacă rolurile date de soartă. Ideea a apărut încă din antichitate, începând cu Anthistene, unul din discipolii lui Socrate, continuând cu Diogene, fiind prezentă şi la Marc Aureliu: „cum de la o vreme te cuprinde dezgustul de un spectacol în care se repetă mereu acelaşi lucru, devenind nesuferit, aşa şi cu viaţa aceasta: de sus până jos, toate la fel sunt ... căci toate sunt aceeaşi piesă, doar actorii se schimbă".

Oamenii-actori sunt veseli sau trişti, poartă măşti ce-i ajută să-şi ascundă intenţiile, joacă aceleaşi roluri, mai bine sau mai rău. Eminescu se referă, desigur, la masca de teatru, nu la aceea de carnaval sau funerară.

Masca de teatru ascunde modificările survenite în comportamentul oamenilor, căci asemenea actorilor ce trebuie să joace corect rolul, adaptându-se acestuia, oamenii trebuie să se adapteze societăţii, renunţând la principii, dacă aceasta li se cere, pentru a-şi atinge scopul.

Masca de teatru purtată de un individ capabil să ia mai multe înfăţişări, având comportament cameleonic: „joace unu şi pe patru", exteriorizează şi tendinţele demonice din om, ceea ce are acesta mai urât, dezvăluind trăiri elementare în lupta pentru ocuparea unor poziţii înalte în lumea ce-i atrage în *mreje*.

Omul superior, care „contemplă" spectacolul - retras în sine – îi va ghici, totuşi, chipul de sub mască.

b. Exprimă-ţi opinia despre atitudinea omului superior, prezentată în strofa dată.

Omul superior este acela care se detaşează de banalitatea cotidiană, care se retrage din faţa celor care se agită, atraşi de strălucirea falsă a vieţii, pentru a obţine averi şi favoruri;

Scanned with OKEN Scanner

omul superior se abstrage de la o realitate ridicolă şi demnă de milă, rămânând spectator, judecând obiectiv, de la înălţimea vieţii sale solitare, „ce e rău şi ce e bine".

Retragerea în sine „tu în colţ petreci în tine", într-o lume proprie, interzisă oamenilor obişnuiţi, este semnul superiorităţii sale care ţine de condiţia geniului.

Atitudinea de retragere în sine este şi un îndemn pentru autocunoaştere; cei de pe scena vieţii îşi dezvăluie pornirile pe care omul superior le ghiceşte şi le cunoaşte; mai importantă este cunoaşterea de sine, căci numai aşa îţi poţi asuma o atitudine detaşată „privitor ca la teatru", izvorâtă din înţelepciune şi din conştiinţa zădărniciei.

c. ***Menţionează trăsături ale glossei, ca specie literară, care se regăsesc în versurile de mai sus.***

Glossa este o poezie cu formă fixă, în care fiecare vers al primei strofe se regăseşte în strofele următoare în ultimul vers. Ultima strofă întregeşte simetria, reluând-o pe prima, în ordinea inversă a versurilor.

Versurile conţin maxime cu privire la adevărurile vieţii, prezentate în enunţuri cu verbele la prezent care este timp etern, abstract şi rece. Este prezentă ironia romantică, sub forma unui sarcasm abia reţinut, în detaşarea superioară, devenită act de acuzare şi, în acelaşi timp, scut de apărare împotriva unei societăţi corupte. Mijloacele prozodice sunt acordate cu fondul de idei, metrul trohaic, accentuat corect, fiind potrivit versurilor-sentinţă, constituite din unităţi sintactice simple şi clare.

Strofa dată aparţine glossei, pentru că întruneşte câteva din trăsăturile acestei specii literare.

Regăsim o maximă: „Cunoaşte-te pe tine însuţi" în versul „Tu în colţ petreci în tine"; Verbele se găsesc la timpul prezent, marcând perspectiva martorului ocular, aici *spectatorul* ce priveşte lumea cu *detaşare*, din „colţul" său. Întâlnim un vers din prima strofă „ce e rău şi ce e bine", reluat în ultimul vers al secvenţei poetice; ritmul este trohaic, susţinând dinamica clară a versurilor sentenţioase.

Atitudinea eului poetic este uşor sarcastică relevând o ironie ascunsă: „Şi de plânge, de se ceartă ... / ... nţelegi *din a lor artă* / Ce e rău şi ce e bine". Este satirizată „arta" prefăcătoriei semenilor, adică ipocrizia.

*

* *

▶ Subiectul nr. 3

"Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni în încarcă; / Tresărind în cercuri albe / El cutremură o barcă. // Şi eu trec de-a lung de maluri, / Parc-ascult şi parc-aştept / Ea din trestii să răsară / Şi să-mi cadă lin pe piept; // Să sărim în luntrea mică, / Îngânaţi de glas de ape, / Şi să scap din mână cârma, / Şi lopeţile să-mi scape; // Să plutim cuprinşi de farmec / Sub lumina blândei lune - / Vântu-n trestii lin foşnească, / Unduioasa apă sune! // Dar nu vine ... Singuratic / În zadar suspin şi sufăr / Lângă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr."

(Mihai Eminescu, **Lacul***)*

Scanned with OKEN Scanner

a. Identifică, în fragmentul dat, elemente ale naturii specifice poeziei de dragoste eminesciene.

„Sentimentul naturii e mereu amestecat cu sentimentul iubirii; aceste sentimente se cheamă unul pe altul; uneori nici nu poţi hotărî bine dacă aceste poezii sunt imnuri închinate naturii ori iubirii; e greu de spus care din ceste două realităţi l-au inspirat mai mult pe poet [...] În poeziile de dragoste subiective natura – dacă nu primează – e pe acelaşi plan cu dragostea." (G. Ibrăileanu)

Natura i-a oferit poetului un cadru armonios şi protector; aici, acesta şi-a „construit" un spaţiu propriu, plin de taine, interzis neiniţiaţilor, în care se simţea liber şi fericit, departe de ochii curioşi ai lumii.

Un element al acestuia este *codrul*, fascinant prin eternitatea lui (sau crâng, pădure, dumbravă), cu *poienile* scăldate de lumina *lunii*, aflate lângă un *izvor* (sau lac, râu, apă, iezer), parfumate de *flori de tei* sau *de salcâm*, unde se strecoară – din depărtare – glas de *bucium* sau de *corn*. În natura eminesciană, nici o stridenţă nu afectează armonia deplină.

O asemenea poezie este şi *Lacul* (alături de *Dorinţa, Sara pe Deal, Povestea codrului*).

Regăsim, aici, multe dintre elementele naturii eminesciene, frecvent prezente în perioada în care poetul credea în fericirea pe care ar fi trăit-o prin împlinirea dragostei; natura e intens colorată, proaspătă, plină de viaţă.

Nelipsit este codrul în care se găseşte lacul, dar nu unul oarecare, ci numai cel *albastru* (se ştie că albastrul era preferat de romantici, fiind culoarea cerurilor infinite şi a mărilor fără sfârşit, în care aceştia îşi „scăldau" spiritul), încărcat cu nuferi. Nici aceştia nu sunt obişnuiţi, ci *galbeni* (pentru că galbenul este cald, expansiv, însufleţit, având culoarea lunii sau a soarelui palid).

Trestiile verzi întregesc peisajul, fiind locul din care ar fi trebuit să apară iubita, a cărei sosire nu este vizibilă, fiind ascunsă privirilor până când „răsare" (sugestiv verb în a sublinia apariţia bruscă).

Natura vrăjeşte, mai ales când luna veghează; personificarea o transformă într-o protectoare blândă a îndrăgostiţilor. Orice zgomot este atenuat, pentru că nimic nu împiedică instaurarea armoniei depline; foşnetul vântului e *lin*, iar apa sună, dar *unduios*.

Se conturează o feerie selenară propice întâlnirii dintre un „eu" – îndrăgostitul – şi o „ea" – iubita fără nume – ce s-ar putea desfăşura într-un topos ezoteric, unic.

b. Motivează folosirea repetată a verbelor la conjunctiv, în cuprinsul poeziei.

Primul catren prezintă cadrul fermecat al potenţialei întâlniri, din perspectiva unui martor ocular, aşa explicându-se folosirea prezentului.

Începând cu al doilea catren, eul liric se confesează, exteriorizându-şi sentimentele. Prezenţa lui pe malul lacului, văzut într-un moment de încântare sufletească, este comunicată direct prin verbele *trec, ascult* şi *aştept*, sugerând dinamica eului neliniştit, aflat în aşteptare, atent la orice zgomot; sosirea iubitei ar fi înregistrată *auditiv*: „parc-ascult" (cu sensul de *aud*) şi *vizual*: „să răsară".

Verbele care urmează indică un veritabil ceremonial, conform căruia ar trebui să se desfăşoare întâlnirea: *apariţia*: „Ea din trestii să răsară", *îmbrăţişarea*: „să-mi cadă lin pe

Scanned with OKEN Scanner

piept", *urcarea* în luntre „să sărim în luntrea mică", *plutirea* la voia întâmplării „și să scap din mână cârma", *încântarea* îndrăgostiților fermecați de iubire, acompaniați de sunetul apei unduioase și de foșnetul trestiilor și privegheați, cu blândețe, de lună.

Verbele se află la conjunctiv, modul acțiunii realizabile, dar nesigure: să apară, să-mi cadă, să sărim, să scap, să plutim. Toate aceste „acțiuni" ar fi posibile, dacă iubita, așteptată cu înfrigurare, ar veni. Eul liric proiectează diferitele momente ale întâlnirii, în ideea de împlinire a iubirii, într-un spațiu feeric plin de vrajă, departe de lume, îndrăgostiții topindu-se în natura veșnică.

Constatarea târzie „dar nu vine ..." arată altă ipostază a eului: dezamăgit și trist, din cauza visului neîmplinit.

„Finalul reface [...] poziția umană în opoziție cu poziția eternă a naturii și încarcă tabloul cu umbre sentimentale, printre care străbat încă unele raze în stingere ale fericirii trecute." (D. Popovici)

c. Explică rolul inversiunii din primul vers.

Inversiunea este atât procedeu sintactic ce constă în inversiunea ordinii obișnuite a topicii, prin așezarea atributului și a complementului înaintea termenului determinat – în propoziție – iar în frază, prin antepunerea subordonatelor, cât și procedeu stilistic.

Ca procedeu stilistic, inversiunea (din fr. inversion) sporește efectul stilistic prin schimbarea ordinii cuvintelor, accentul comunicării poetice concentrându-se pe cuvântul antepus, subliniindu-se, astfel, importanța acestuia.

În poezie, este și mijloc de conservare a măsurii și ritmului. În versul dat este schimbată ordinea firească a cuvintelor, în sensul că substantivul *codrilor* este antepus epitetului cromatic *albastru* care subliniază o însușire a lacului.

Se atrage, astfel, atenția asupra importanței codrului care își asumă o poziție privilegiată în natură, aceea de stăpân ce ocrotește un spațiu mitic din care nu poate lipsi lacul. De asemenea, inversiunea asigură fluiditatea versului în ritm trohaic, care n-ar fi putut fi păstrat prin topica normală (lacul albastru al codrilor), cât și măsura de opt silabe a versurilor ce susține armonia poetică.

*

* *

▶ **Subiectul 4**

"A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată. / Și era una la părinți / Și mândră-n toate cele, / Cum e fecioara între sfinți / Și luna între stele."

(Mihai Eminescu, **Luceafărul***)*

Scanned with OKEN Scanner

a. Comentează semnificaţia primelor două versuri ale fragmentului, prin raportare la întreaga poezie.

Studiat de D. Caracostea într-un studiu magistral, intitulat „Simbolul suprem", poemul *Luceafărul* a trezit spiritul celor care nu vedeau că poezia – în general – poate atinge perfecţiunea. Vizionarul Eminescu, aflat în căutarea absolutului, apelând la *contemplare* şi *explorare*, a reuşit să lase poporului său – şi nu numai – o operă remarcabilă, genială.

Structurat simetric pe patru tablouri, în jurul unor idei centrale, poemul poate fi privit şi ca un „poem simfonic" alcătuit din şapte părţi: *Uvertura, Conflictul, Idila, Inefabilul, Cupola centrală, Absolutul eroticii* şi *Liberarea*.

Versurile date aparţin primei părţi. Începutul ne situează în basm, căci „a fost odată" este formula tradiţională iniţială caracteristică acestei specii, fixând „povestea" în atemporal; reluarea formulei în al doilea vers, cu precizarea „ca niciodată" se datorează intenţiei de a sublinia unicitatea întâmplării. Acesta este şi rolul perfectului compus „a fost" care sună ca o decizie a destinului: a fost şi – ce-a fost cândva - nu se mai poate repeta. Accentul comunicării poetice nu creşte de la *a fost* la *odată*, ca în formula stereotipă de basm, ci se simte abia în al doilea vers, prin repetarea verbului *a fost* însoţit de corelativul *niciodată*. O poveste de dragoste dintre un astru şi o muritoare rămâne unică, chiar dacă nu se împlineşte în absolut, datorită incompatibilităţii celor doi îndrăgostiţi. Hyperion va rămâne cu nemurirea şi nefericirea sa, iar Cătălina, încercând să uite „dorul de luceferi", îşi va căuta fericirea lângă Cătălin. Luceafărul invocat altădată să-i lumineze norocul este chemat să-i lumineze viaţa alături de Cătălin, pământean.

b. Motivează compararea fetei de împărat cu fecioara între sfinţi şi cu luna între stele.

Întâmplarea ce urmează a fi povestită are ca prim actant pe fata de împărat, prezentată prin superlativul „o prea frumoasă fată". Eminescu încercase să sugereze frumuseţea acesteia prin diferite metafore, dar acestea ar fi fost relative, ori intenţia poetului era să actualizeze un absolut; *prea frumoasă* este mult mai sugestiv decât „cea mai frumoasă fată", care ar fi pus-o în relaţie cu alte frumuseţi, implicând o notă de relativ.

Dar superlativul se cerea prelungit pe linia descrierii, aşa explicându-se cea de a doua strofă.

Dacă primele două versuri „una la părinţi" şi „mândră în toate cele" o apropie pe fată de verosimil, de obişnuit, ultimele două o înalţă în lumea ideală.

Comparaţia „cum e fecioara între sfinţi" o plasează în ordine biblică şi mitică acordându-i o aură de puritate şi sfinţenie, subliniind unicitatea ei; a doua comparaţie „luna între stele", de asemenea, se înscrie pe linia individualizării fetei de împărat, printr-o imagine cosmică; luna domină stelele, este unică şi stăpâneşte, ca astru al nopţii, bolta; fata de împărat este deasupra tuturor, fără putinţă de a fi comparată, aşa cum luna nu poate fi comparată cu stelele. Ca astru al nopţii aceasta evocă în plan metaforic frumuseţea, dar şi lumina în imensitatea întunecimii.

Scanned with OKEN Scanner

Luna, ca regină nocturnă a cerurilor, domnește și peste mări și vânturi; asemenea lunii, fata de împărat urmează a stăpâni împărăția, căci „era una la părinți".

Cele trei forme ale verbului a fi; *a fost*, *era*, și *e*, marcând *săvârșirea* (prin perfectul compus) *durata fluidă* (prin imperfect) și *apropierea* de ceea ce a fost (prin prezent) se leagă prin dispoziții concentrice în timp, raportându-se la ceva *unic*: fata de împărat (plasată în ireal, în mitic-biblic și cosmic-selenar).

c. Argumentează apartenența textului citat la un gen literar

Poemul *Luceafărul* nu poate fi încadrat într-un anume gen literar, pentru că găsim în textul poetic argumente ce permit discutarea lui sub aspect liric, epic și dramatic.

Este un poem liric prin intensitatea emoției ce-l străbate, prin adâncimea meditației care-și găsește o modalitate de desfășurare a imaginilor în dezvoltarea epică. Fiorul liric este prezent în trăirea iubirii, fie aceasta neîmplinită, rămasă ca *dor*, fie împlinită în plan uman.

Aspectul epic îl desprindem încă de la început, din formula narativă „a fost odată ca-n povești" care ne introduce într-un timp al poveștii ce urmează a fi narată; verbele, la prezent, perfect compus, perfect simplu și imperfect introduc mai multe perspective ale relatării.

Poate fi considerat și poem dramatic, prin organizarea secvențelor dialogate și tensiunea lăuntrică exteriorizată prin replici, ca într-o veritabilă scenetă dramatică. Astfel, dialogul dintre fata de împărat și luceafăr, cel dintre Cătălina și Cătălin și acela dintre Hyperion și Demiurg sunt în măsură să favorizeze încadrarea în genul dramatic. Valențele acestor dialoguri sunt diverse, căci, în funcție de interlocutori, apar pasionat-tulburătoare, șăgalnic-frivole, grandios-solemne.

Versurile date se încadrează, evident, în epic, începutul poemului debutând ca o poveste, prin formele verbale ale evocării și prin formula inițială de basm.

*

* *

▶ Subiectul nr. 5

„- Ce-ți pasă ție, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul? // Trăind în cercul vostru strâmt / norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece."

(Mihai Eminescu, **Luceafărul***)*

a. Explică semnificația primelor două versuri din text.

Luceafărul a fost – și este – poemul cel mai discutat, comentat, apreciat la superlativ, metaforic, comparativ, încât cu greu poți să găsești cuvântul care „exprimă adevărul" total și ultim despre această creație. Plecând de la T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu, D. Caracostea, I. Negoițescu, Edgar Papu, L. Rusu, D. Murărașu, C. Noica, biblio-

Scanned with OKEN Scanner

grafia critică asupra poemului a depăşit peste o mie de titluri (afirmă M. Mincu în *Luceafărul – poem al visului romantic*).

Văzut de D. Caracostea ca un poem simfonic, *Luceafărul* poate fi abordat din perspectiva celor şapte părţi, care urmăresc iubirea dintre un nemuritor şi o muritoare, neputinţa întâlnirii lor în afara visului, dorinţa de apropiere frânată de conştiinţa individuală a fiecăruia „eu sunt vie / tu eşti mort" şi „... cum că eu sunt nemuritor, iar tu eşti muritoare?", idila Cătălinei cu un pământean potrivit ei, zborul intergalactic al luceafărului, întâlnirea dintre creatorul suprem, Demiurgul, şi Hyperion şi renunţarea acestuia la gândul de a deveni muritor. Versurile date aparţin ultimei părţi a poemului care s-ar putea numi *Liberarea*. Privind spre pământ din înălţimea Cupolei Centrale, Hyperion îi vede pe cei doi îndrăgostiţi „cu pletele bălaie" trăindu-şi iubirea.

La invocaţia Cătălinei ce-şi doreşte ca acesta să-i lumineze norocul, luceafărul va răspunde impasibil şi disprețuitor.

Reţine atenţia metafora „chip de lut", surprinzătoare prin brutalitate, opunându-se sintagmelor de o reală gingăşie „preafrumoasă fată", „mândră în toate cele", „mireasă", „odor nespus". Unicitatea ei a dispărut, rămânând doar banalul „chip de lut". Privită din perspectiva celui înşelat, frumuseţea devine o mască, un chip de lut. Incapabilă să se ridice la înălţimea Luceafărului, se mulţumeşte cu „alţul", având, totuşi, conştiinţa efemerităţii acestuia. De aceea, nu-i mai cere astrului să-i pătrundă în casă şi să-i lumineze viaţa – valoare fundamentală, sigură -, ci să pătrundă în codru şi să-i lumineze norocul, valoare efemeră, deşi cu aparenţă de împlinire fericită.

Tonul de dispreţ este subliniat şi prin acumularea consoanelor din primul vers, dintre care „ţ", repetat în *ţi* şi *ţie*, este evident sunet strident; de asemenea unele versuri se sfârşesc într-o consoană, sugerând închiderea într-un spaţiu „strâmt".

Contrastul *eu - altul* este reluat în alt registru în sintagmele: lumea *mea* şi cercul *strâmt*.

b. Comentează opoziţia dintre „cercul vostru strâmt" şi „lumea mea", apelând la argumente din întregul poem.

„Cercul strâmt" este metaforă pentru lumea muritoare, închisă într-un spaţiu din care nu se poate ieşi. Înăuntrul „cercului", muritorii îşi desfăşoară viaţa. „Norocul vă petrece" este un vers cu rezonanţă în planul ideatic. Norocul nu are, după cum s-ar putea crede, numai sensul de *ursită, soartă, sorţ, destin*; acesta include şi hazardul clipei favorabile, iar verbul *a petrece* înseamnă *a se petrece*, ci, mai curând, *a conduce*. Astfel spus, muritorii sunt petrecuţi *sau conduşi* – în existenţa lor efemeră – *de noroc* (cu sensul de fericire trecătoare), spre moarte. Din „cerc" nu se poate ieşi, fiindcă nimeni nu se poate sustrage morţii.

Epitetul „strâmt", cu o structură fonetică rar întâlnită: cinci consoane care închid o vocală mohorâtă *â*, este deosebit de sugestiv; urmând cuvântului *vostru*, în care se repeta grupul *str* prezent şi în „strâmt", acesta potenţează efectul caracterizării lumii Cătălinei. De altfel, condiţia ei este sugerată şi la începutul poemului „Lângă fereastră / unde-n colţ", colţul denumind un spaţiu foarte îngust.

Scanned with OKEN Scanner

Suverana conştiinţă de sine a Luceafărului este însoţită de o clară schimbare a spaţiului vital, prezentat apăsat prin *lumea mea*. Accentuarea poziţiei privilegiate a astrului este evidentă prin repetarea pronumelui de persoana I: *eu, mă* şi a posesivului *mea*, stabilindu-se şi în acest fel diferenţierea dintre cele două lumi.

Pronumele *eu* capătă relief prin opoziţie cu *vostru*, iar *lumea mea*, de unde priveşte spaţiul terestru, nu este numai un atribut al contemplativităţii, ci cuprinde afirmarea propriei valori, pe care i-o arătase Demiurgul: „Hyperion din genuni răsai c-o-ntreagă lume". Pronumele reflexiv *mă* subliniază existenţial destinul: *mă simt* nemuritor şi rece.

Epitetul *rece* comunică detaşarea şi indiferenţa celui retras în lumea lui nemuritoare.

c. Demonstrează, folosind interpretarea dată chiar de autor, că poezia* Luceafărul *este o alegorie.

Alegoria este o figură de stil complexă, care constă într-o înşiruire de epitete, comparaţii, metafore, personificări, prin intermediul cărora se exprimă o idee, un sentiment, o atitudine.

Aceasta poate fi exprimată într-un vers, într-un grup de versuri sau într-o creaţie întreagă.

Poemul *Luceafărul* se constituie într-o alegorie a destinului omului de geniu, prezentată de însuşi Eminescu „În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K(unisch) povesteşte legenda luceafărului. Aceasta e povestea, iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric."

Luceafărul simbolizează destinul omului de geniu, cunoscător al adevărului suprem şi condiţia superioară a acestuia.

M. Eliade susţine afirmaţia lui Eminescu, scriind că poemul lui Eminescu prezintă drama dintotdeauna a geniului care atinge nemurirea, dar care niciodată nu poate cunoaşte norocul terestru.

Ieşeanul Mihai Drăgan, eminescolog cunoscut, afirma că Luceafărul „este poetul însuşi care se mişcă în sfera cosmică, fiind lipsit de simţ practic, pentru că omul de geniu nu este cel al faptei obişnuite din ordinea vieţii reale. Dorinţei erotice a lui Hyperion i se asociază nostalgia ridicării realului (concretizat în iubită) la treapta înaltei spiritualizări."

Luceafărul se lasă uşor copleşit de chemările teurgice ale fetei preafrumoase şi, preschimbându-se în „tânăr voievod" şi „mândru chip, cu ochi himerici" – înger şi demon -, îi oferă stăpânirea cerului şi a oceanului, cerându-i să-şi părăsească lumea „lumea ta o lasă". Cătălina îi cere să devină muritor, asemenea ei, iar Luceafărul se rupe cu greu de veşnicie, dar dovedeşte că e gata de sacrificiu.

Fata de împărat nu poate să-l urmeze, deşi aspiră la înălţimea lui, şi atunci îi propune sacrificiul suprem: renunţarea la nemurire.

Scanned with OKEN Scanner

În *Eminescu sau Despre Absolut*, Rosa del Conte scria că poemul prezintă o dublă aspiraţie; a pământescului spre divin şi a ceea ce este divin spre pământesc; aceasta provoacă o dramă „simţită şi ispăşită cu patos foarte diferit".

Cătălina va rămâne în lumea ei, mai invocându-l o dată pe Luceafăr pentru a-i lumina fericirea efemeră, iar Hyperion, întors la locul lui menit în cer, va sancţiona neputinţa ei de a se fi ridicat, prin el, în lumea esenţelor pure. Şi-a păstrat nemurirea, dar cu preţul nefericirii ce îmbrăca haina dispreţului, a însingurării, a detaşării de iubirea lui care n-a făcut-o fericită nici pe Cătălina, nici pe sine.

Destinul omului de geniu, simbolizat de acela al Luceafărului, este de a rămâne nemuritor prin creaţie, dar singur, nefericit şi neînţeles de cei din jur „Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi nemuritor şi rece." (C. Noica)

*

* *

▶ Subiectul nr. 6

" ...Hyperion, ce din genuni / Răsai c-o-ntreagă lume, / Nu cere semne şi minuni / Care n-au chip şi nume; / Tu vreai un om să te socoţi, / Cu ei să te asemeni? / Dar piară oamenii cu toţi, / S-ar naşte iarăşi oameni. / Ei doar au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte; / Noi nu avem nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte."

(Mihai Eminescu, **Luceafărul***)*

a. Prezintă contextul în care sunt spuse cuvintele de mai sus.

Conform lui D. Caracostea, fragmentul ce prezintă întâlnirea lui Hyperion cu Demiurgul se intitulează Cupola Centrală.

Luceafărul, pătruns în odaia Cătălinei şi revărsându-şi lumina prin oglindă asupra acesteia, îi va apărea în vis ca fiu al nopţii şi al mării, chemând-o în lumea lui nemuritoare. Dar fata îl simte „străin la vorbă şi la port" şi, deşi e atrasă de el, refuză să-l urmeze; mai mult, îi cere să renunţe la nemurire, să devină muritor. Luceafărul îşi doreşte atât de mult fericirea, încât hotărăşte să-l găsească pe Demiurg, singurul în stare să-l desfacă de nemurire. Versurile date constituie răspunsul Demiurgului la cererea luceafărului, devenit Hyperion în lumea lui cosmică, de a se bucura „de-o oră de iubire".

***b. Precizează criteriile pe baza cărora Demiurgul stabileşte antinomia* ei-noi.**

Hyperion este o parte a Marelui Tot, ce există într-o armonie desăvârşită. El însuşi este esenţa creatoare, căci are o lume a lui: „... răsai c-o-ntreagă lume", iar Absolutul nu se poate nega pe sine. Hyperion are un loc menit în cer, pe care nu-l poate părăsi, fără a provoca dezechilibru. Din înălţimea solemnă a poziţiei sale, Demiurgul realizează că ceea ce îi cere

Scanned with OKEN Scanner

Hyperion nu are sens, căci moartea sau viața în Unitatea absolută nu există. De aici și replica „Nu cere semne și minuni care *n-au chip* și *nume*".

Demiurgul îi prezintă sentențios diferența dintre *oamenii pieritori* - supuși destinului ce le acordă norocul sau nefericirea: „prigoniri de soarte", ființe ce mor, fiind înlocuite cu altele, fără ca în univers să se petreacă vreo schimbare – și stăpânii *nemuritori* ai universului. Opoziția este subliniată și de pronumele *ei* – desemnând disprețuitor pe cei sortiți pieirii – și **noi**, prezent în versul „noi nu avem nici *timp*, nici *loc* și nu cunoaștem moarte", care subliniază condiția unică și superioară de nemuritor. Locul și timpul, adică spațiul și timpul, sunt coordonate ce limitează existența umană, sunt dimensiuni ale vieții ce nu pot fi depășite. Pluralul **noi** îl include și pe Hyperion în prima esență: „noi nu avem", conștientă de puterea dată de nemurire. Criteriile ce stau la baza răspunsului au în vedere opoziția: muritor-nemuritor; creator-necreator; slab-puternic; finit-infinit; conștiința deținerii adevărului suprem și zădărnicie.

c. ***Ilustrează conceptul operațional de* romantism*, apelând la două argumente din poezia* Luceafărul.**

Romantismul este un curent literar apărut la începutul secolului al XIX-lea în Franța, cu extindere în lumea întreagă, ca o reacție împotriva clasicismului, a regulilor lui formale, preluând tradiții naționale și populare, promovând cultul naturii, lirismul, fantezia și libertatea de expresie.

Romanticii cultivă expansiunea eului, evaziunea în trecut (istorie), în tradiție, în vis și manifestă interes pentru folclor.

Poemul *Luceafărul* se încadrează în romantism, deoarece dezvoltă teme și motive romantice, cum ar fi *iubirea* (prezentă în mai multe ipostaze: adorație, șăgălnicie, pasiune, extaz, resemnare), *natura* (cadru romantic e specific eminescian: crânguri, flori de tei, apă, lună), *visul* („căci o urma adânc în vis / de suflet să se prindă"), *îngerul și demonul* („părea un tânăr voievod / cu păr de aur moale" și „pe negre-i vițele de păr / coroana-i arde pare... / din negru giulgi se desfășor / marmoreele brață").

De romantism ține și valorificarea folclorului, geneza poemului găsindu-se în două basme: „Fata din grădina de aur", cules de germanul Kunisch și „Miron și frumoasa fără corp" din care a preluat ideea căutării absolutului, exprimată prin versurile: „dorul după ce-i mai mare / -n astă lume trecătoare / după ce-i desăvârșit / și tot sufletul îl doare/ după cum a fost menit". Influențe folclorice apar și în chemarea fetei „cobori în jos, luceafăr blând ... " care pare descântec sau incantație, făurind o atmosferă de magie; metrica este de factură popular, cu ritm trohaic.

Lirismul, prezent în destăinuirea iubirii pentru luceafăr și a neputinței de a-l ajunge, capătă aspect reflexiv în răspunsul dat lui Hyerion de către Demiurg și în meditația amară asupra destinului omului de geniu „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece".

*
* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 7

"Porni Luceafărul. Creşteau / În cer a lui aripe, / Şi căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe. / Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele - / Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele! / Şi din a chaosului văi, / Jur-împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea dintâi, / Cum izvorau lumine."

(Mihai Eminescu, **Luceafărul***)*

a. Comentează imaginea poetică a călătoriei Luceafărului către Demiurg.

Secvenţa zborului intergalactic este numită de D. Caracostea „Inefabilul". Geniul eminescian apare în toată măreţia lui când îşi imaginează deplasarea printre aştri a luceafărului. Ca poet al imensităţii cosmice, Eminescu îl întrece pe V. Hugo, pentru că nu rămâne la descriere exterioară, ci urmăreşte esenţa, fiind după cum spune Călinescu, „ataractic" faţă de pământ şi „dionisiac" faţă de cosmos. Un tablou asemănător vom întâlni la Blaga „deasupra cer şi cer sub mine".

Ideea de zbor e sugerată de substantivul *aripe*, căruia i se alătură verbul la imperfect *creşteau*, implicând ideea de creştere treptată a aripilor, amplificând imaginea luceafărului, aflat undeva în cerul infinit. Intuiţia imensităţii spaţiului străbătut cu viteză cosmică e prinsă în versul „şi căi de mii de ani treceau în tot atâtea clipe", trimiţând la ideea ştiinţifică a comprimării timpului.

Comprimarea fantastică a timpului datorită vitezei neobişnuite a zborului este sugerată prin analogia dintre cele două cuvinte *aripă* şi *clipă*. Inversând imaginea, clipa se dilată incomensurabil, ajungând să cuprindă „mii de ani" prin întinderea aripilor. Zborul este prin centru, ideea de *sus* şi *jos* dispare, căci deasupră-i şi dedesubtu-i sunt stele, iar lumina pare fulger neîntrerupt. Metafora „fulger" sugerează mişcare continuă cu viteză ameţitoare, dar şi o izbucnire a năpraznicului elan în spaţiu. Străbaterea spaţiilor nu este uşoară, iar găsirea Demiurgului este problematică. De altfel, însuşi Creatorul mărturiseşte „noi nu avem **nici timp, nici loc**".

Aşa se explică şi prezenţa determinativului *rătăcitor* care subliniază neputinţa de a-l găsi într-un anume loc şi căutarea continuă.

b. Relevă semnificaţia ultimelor două versuri.

În cele din urmă, Hyperion îl găseşte pe Demiurg într-un spaţiu şi un timp ce amintesc de ziua dintâi, adică de ziua genezei. Întunericul era sfâşiat de lumină, haosul scufundat în sine şi pătruns de sine, înconjurându-l. Spaţiul traversat este acela al genezei, haosul părând o magmă din care izvorăsc imaterial, „lumine".

Imaginea este intens vizuală: mările de lumini trec peste şi pe sub cel ce zboară, în timp ce acesta, la rândul lui le traversează. Nu se mai ştie a cui e mişcarea şi a cui e lumina, căci procesul de ardere luminoasă aboleşte formele concrete. Sunt două mişcări în sens

Scanned with OKEN Scanner

contrar: una este a luceafărului care merge prin cosmos spre origini „ziua dintâi" şi cealaltă a cosmosului care vine spre el, născându-se din „luminele" ce izvorăsc. „Vedea ca-n ziua cea dintâi" nu mai înseamnă *vedere* prin simţuri, ci *revedere* interioară a Devenirii cosmice. Este ca şi cum actul Creaţiei s-ar naşte simultan cu spunerea poetică. Reţine atenţia verbul *a izvorî*, căci „izvorul" acesta este o metaforă a genezei, un fel de punct zero (după C. Ciopraga).

c. Ilustrează conceptul operaţional de* inversiune *poetică, valorificând versurile citate.

Inversiunea poetică este figura de stil care constă în schimbarea ordinii directe şi normale sintactic a cuvintelor într-o propoziţie, cu intenţia de a sublinia şi a scoate în relief o idee.

Este rezultatul încălcării topicii normale, inversând ordinea cuvintelor.

În textul dat inversiunea este: Creşteau / În cer a lui aripe./ Prin inversarea subiectului care apare la sfârşitul comunicării şi antepunerea predicatului, accentul se mută pe acţiune, căci important este faptul că, o dată cu creşterea aripilor, zborul capătă amploare şi viteză cosmică. Verbul indică şi o acţiune ce se produce treptat, în timp.

*
* *

▶ Subiectul nr. 8

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării. // De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări ... / Pot să mai re-nviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix? // Piară-mi ochii turburători din cale, / Vino iar în sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă!"

(Mihai Eminescu, **Odă (în metru antic)***)*

a. Relevă rolul celor două comparaţii „... Ca Nessus, / Ori ca Hercul ...", în conturarea semnificaţiei de ansamblu a poeziei.

Secvenţa dată este a treia strofă a Odei, urmând confesiunii legată de durerea şi plăcerea trăite sub semnul timpului devorator, după ce spiritul a coborât în materie.

Pentru a stabili rolul celor două comparaţii, trebuie să identificăm legătura dintre Nessus şi Hercule.

Primul a luptat alături de Centauri împotriva lui Hercule, iar acesta l-a ucis cu o săgeată, când a vrut s-o pângărească pe Deianira, soţia lui.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a muri, Nessus i-a lăsat în dar Deianirei un filtru, miraculos, care ar fi putut să i-l aducă pe Hercule înapoi, dacă acesta ar fi vrut s-o părăsească pentru altă femeie. Când află că Hercule s-a îndrăgostit de Yole, Deianira i-a trimis o cămaşă îmbibată cu filtrul miraculos. Dar când a îmbrăcat-o, eroul a fost cuprins de „flăcări mistuitoare".

Încercând să scape de cămaşă, rupând-o, şi-a smuls de fapt, fâşii de carne, iar flăcările i-au ajuns până la oase. Dându-şi seama că a fost păcălită şi că acesta a fost răzbunarea cumplită a lui Nessus, Deianira s-a sinucis, în timp ce Hercule a înălţat singur un rug pe care s-a urcat.

Evocarea lui Nessus şi a lui Hercule (Heracles) are scopul de a arăta că suferinţa umană este arhetipală. Arderea: „jalnic ard de viu" este tocmai trăirea dionisiacă din care nu lipseşte suferinţa, iar focul ce nu poate fi stins de apele mării înseamnă mistuire de sine şi prăbuşire în abis.

Comparaţiile sugerează destinul comun al eului eminescian cu acela al eroilor mitologici. Contemplativul ce purta *mantia* magică în vârsta armoniei, poartă acum *o haină* devoratoare, ca Hercule, împrumutând de la acesta şi destinul „jalnic ard de viu". Asemenea eroului, se topeşte pe propriul rug, purtând haina distrugătoare a timpului, suferinţa crescând pe măsură ce descoperă ruptura ce există între spirit şi materie, între vis şi realitate „De-al meu propriu vis chinuit mă vaiet."

b. Comentează versurile: „Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă".

Ultima strofă exprimă rugămintea poetului de a se stinge, după ce se întreabă dacă ar putea reînvia din propria cenuşă, el neavând destinul lui Hercule, care a fost luat de zei, în cer.

Nepăsarea invocată nu înseamnă dorinţa de Nirvana, pentru că nu doreşte să se stingă în aceasta, nici să se confunde şi să se cufunde *cu* şi *în* Marele Tot. Doreşte „reîntoarcerea" în indeterminarea iniţială. Sintagma „nepăsare tristă" sugerează tristeţea rămasă în sufletul său („sân"), în liniştea fiinţei, după cunoaştere. Suprimarea suferinţei e posibilă numai prin moarte. Eul doreşte să se întoarcă în sine. Acesta este sensul versurilor date, care pot constitui o ilustrare a tezei hegeliene despre evoluţia spiritului care, după ce se cunoaşte şi se îmbogăţeşte prin obiectivarea în materie, se reîntoarce în sine. Nostalgia identităţii primare, proiectată în atemporal, este sugerată şi de imperativul dorinţei „redă-mă".

În viziunea lui Eminescu, intrarea omului sub zodia suferinţei se realizează prin scindarea pe axa temporalităţii, iar eliberarea e posibilă numai prin moarte.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* odă*, având ca punct de plecare poezia d mai sus.

Oda este o specie a genului liric prin care se exprimă sentimente de profundă admiraţie pentru o personalitate, o idee, un principiu, un eveniment, un zeu.

Tonul acestei specii este exclamativ, stilul este solemn, sobru, înalt (uneori patetic), iar în structură apar una sau mai multe invocaţii retorice adresate celui elogiat.

Scanned with OKEN Scanner

Odă (în metru antic) a cunoscut mai multe variante: prima a fost adresată lui Napoleon şi eroismului; a doua şi a treia Poetului (de tipul lui Orfeu, cel care imortaliza memoria lumii în cântec). Varianta finală a devenit o veritabilă odă adresată suferinţei, Eminescu împărtăşind ideea lui Schopenhauer: „a trăi înseamnă a suferi", identificându-se, în această cugetare, suferinţa cu esenţa vieţii. Oda închinată suferinţei ar deveni, astfel, odă închinată esenţei vieţii.

Stilul este înalt, sobru „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată", dar şi patetic „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet" sau „Jalnic ard de viu ...".

*
* *

▶ Subiectul nr. 9

„Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată; / Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi, / Ochii mei, 'nălţam visători la steaua / Singurătăţii. / Când deodată tu răsărişi în cale-mi, / Suferinţă, tu, dureros de dulce ... / Până-n fund băui voluptatea morţii / Ne-ndurătoare."

(Mihai Eminescu, **Odă (în metru antic)**)

a. ***Exprimă-ţi punctul de vedere despre succesiunea verbelor din primul vers:*** **a crede, a învăţa, a muri.**

În lucrarea „Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică" a Ioanei Petrescu, *Odă* (în metru antic) este considerată o veritabilă odă închinată suferinţei umane; poemul apare ca o confesiune şi este organizat pe cinci secvenţe poetice de câte trei versuri întregi şi un cuvânt liber.

Monologul liric debutează direct cu o mărturisire. Suntem introduşi într-o indeterminare totală, sugerată prin imperfectul *nu credeam* (timp al duratei, dar şi al indeterminării) prin conjunctivul *să învăţ* (mod al posibilului, deci fără determinare precisă) şi infinitivul *a muri* (mod ce exprimă o idee nemanifestată).

Aflat într-o epocă mitică, dominată de imaginea apolinică a omului, la vârsta eternei tinereţi, când fiinţa umană se caracterizează printr-o unitate interioară desăvârşită, eul trăieşte bucuria armoniei şi seninătatea contemplaţiei. Verbul la forma negativă *nu credeam* exprimă dezamăgirea celui ce constată că nu poate rămâne „pururi tânăr" şi că e posibil să înveţe a muri, dar sugerează şi durata îndelungată în care poetul, aflat într-o lume fără devenire, nu avea cum să conştientizeze existenţa morţii. Tinereţea veşnică „pururi tânăr" se datorează şi *mantiei*, gestul înfăşurării în manta simbolizând despărţirea de lume, părăsirea instinctelor, opţiunea pentru înţelepciune şi contemplaţie. Numai aşa este posibilă trăirea în armonie. Verbul *a muri* trebuie considerat echivalent semantic cu *a părăsi* epoca paradisiacă, dominată de spiritul apolinic, şi a intra într-o alta, aflată sub semnul timpului ce aduce suferinţa care, trăită continuu, îl învaţă pe om să moară.

Scanned with OKEN Scanner

b. Prezintă cele două planuri ale cunoaşterii, pornind de la fragmentul dat.

Cele două planuri de cunoaştere sugerate în textul eminescian dat corespund unor tipuri de cunoaştere care se află în opoziţie.

Una este cunoaşterea *prin contemplaţie* (ceea ce Blaga va numi cunoaştere ecstatică) reprezentată de omul apolinic, aflat la vârsta eternei tinereţi, când fiinţa umană se caracterizează printr-o unitate şi o armonie interioară desăvârşite. Ochii visători contemplă steaua singurătăţii cu seninătate calmă (e vorba de steaua polară ce-l ajută pe om să găsească drumul spre Creator, conform unor tradiţii? este pivotul în jurul căruia se roteşte firmamentul? sau indică lăcaşul zeului uranian suprem?); adjectivul *visători* sugerează visul cu ochii deschişi sau, altfel spus, contemplaţia pură în care pornirile amuţesc şi există doar bucuria de a contempla în tăcere, cumpătarea şi înţelepciunea.

În strofa a doua, apare altă perspectivă a cunoaşterii şi anume aceea *prin experienţă*. Cel ce se credea nemuritor intră sub zodia lui Cronos, zeul timpului, adică sub impulsul mişcării, al devenirii, având revelaţia suferinţei. Timpul e sugerat de adverbul *când*, sugestia fiind amplificată prin adverbul *deodată* şi prin verbul la perfect simplu *apăruşi* (acesta fiind timp al manifestatului, un timp ce corespunde faptei). În lumina lui Apolo pătrund umbrele lui Thanatos, zeul morţii, moartea datorându-se tocmai timpului. În acelaşi timp, suferinţa sugerează răsăritul lumii fenomenale. Spiritul, coborât în materie, trăieşte dionisiac şi cunoaşte, prin simţuri, prin experienţă, fără limită şi măsură, fericirea, dar şi durerea: „pănâ-n fund băui voluptatea morţii / ne-ndurătoare". Voluptatea este semn al plăcerii, al fericirii, iar moartea, deşi neîndurătoare, nu anulează bucuria trăirii dionisiace pe care o încearcă spiritul în materie.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* oximoron*, printr-un exemplu din versurile citate.

Oximoronul este figura de stil care constă în alăturarea, în aceeaşi sintagmă, a doi termeni opuşi ca sens. Se obţine, astfel, o sugestivă comunicare a unor sentimente de intensitate maximă.

Oximoronul din versul „Suferinţă, tu, *dureros de dulce*" încearcă să definească sentimentul de suferinţă produs de gândul morţii, dar şi pe cel de plăcere datorat trăirilor dionisiace, numit „dulce". Suferinţa şi plăcerea dau naştere unui alt sentiment, greu de definit, dar atât de plin, încât devine dureros, dar şi dulce, în acelaşi timp, trecând peste limitele normalului.

Plecând de la ideea celor două modalităţi de cunoaştere, prin contemplaţie şi prin experienţă trăită, una ţinând de spirit, cealaltă de materie, putem concluziona că suferinţa este pentru spirit „durerea" materialităţii, a coborârii în timp.

NU MAI REZIST!!!
AJUTĂ-MĂ, TE ROG !!!

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 10

„- Codrule cu râuri line, / Vreme trece, vreme vine, / Tu din tânăr precum eşti / Tot mereu întinereşti. // - Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri, / Că de-i vremea rea sau bună, / Vântu-mi bate, frunza-mi sună; / Şi de-i vremea bună, rea, / mie-mi curge Dunărea. / Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor ...”

(Mihai Eminescu, **Revedere***)*

a. Precizează tema poeziei, pornind de la versurile date.

Mihai Eminescu a îndrăgit folclorul românesc, mai ales literatura populară, despre care scria „că nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului, pe tradiţii, obiceiuri, istorie”.

O aprecia pentru „rara profunzime şi forţă artistică, pentru bogata şi zbuciumata lume de gândire şi de simţire a poporului”, reflectată în creaţiile populare.

Cea mai mare însuşire a lui Eminescu este aceea de „a face” poezii populare, fără să imite, imprimându-le idei culte, fiind capabil să coboare de la înălţimea solitară a geniului său la „acel sublim impersonalism popular”.

Revedere este una din aceste poezii, constituită într-o meditaţie filozofică *pe tema vremelniciei omului în opoziţie cu veşnicia naturii*, având şi accente de elegie.

Nu este exprimat doar eul individual, ci şi o largă vibraţie a spiritualităţii româneşti, prezentată prin intermediul unor simboluri romantice; codrul, sugestiv pentru permanenţa vieţii şi pentru veşnicia materiei, este unul din aceste simboluri, devenit alegorie semnificativă pentru existenţa universală.

Concepută ca un dialog între om – fiinţă efemeră – şi codru veşnic – personificat -, poezia relevă sentimente diverse, în funcţie de interlocutori. Omul îşi exprimă *dorul* faţă de prietenul părăsit, pe care-l alintă „codruţule, drăguţule” *şi nedumerirea* trezită de tinereţea codrului, peste care vremea nu a lăsat urme. Cuvântul *vreme* se constituie în element-cheie al poeziei, pivotul acesteia, pentru că meditaţia asupra vremii are în vedere confruntarea dintre om şi natură, fiecare intrând în relaţie cu timpul, coordonată cosmică, universală, formă de existenţă a universului.

„Tu din tânăr precum eşti / Tot mereu întinereşti” este un vers sugestiv pentru eternitatea naturii.

Omului, întristat de gândul trecerii timpului ce-l schimbă, i se opune codrul nepăsător în faţa scurgerii vremii, conştient de veşnicia şi de statornicia sa.

În acest sens, Zoe Dumitrescu Buşulenga scria în *Eminescu – cultură şi creaţie*: „Puternic şi impasibil, având o calmă conştiinţă a perenităţii sale, codrul priveşte schimbările legate de anotimpuri, ca un adevărat geniu tutelar”.

Impasibilitatea izvorâtă din mândria existenţei sale seculare este subliniată şi de cele două adjective antonime: bună-rea; orice s-ar întâmpla, codrul va rămâne statornic, fiind păstrător „mitic” al permanenţei.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul aduce la sfârşitul poeziei şi alte elemente ale naturii veşnice, organizate simetric „Marea şi cu râurile / Lumea cu pustiurile / Luna şi cu soarele / Codrul cu izvoarele /. Acestea sunt, nu fenomene, ci idei, divinităţi" (George Călinescu).

b. Comentează versurile: „Numai omu-i schimbător, / Pe pământ rătăcitor ... ".

Cea de a doua invocaţie a codrului „codrule, cu râuri line ... " este urmată de un răspuns amplu al codrului, în care se înscriu şi versurile date. După G. Călinescu acestea exprimă „o teorie a speţelor veşnice", iar după Z. D. Buşulenga „o autocomunicare subiectivă a eului poetic, sub chipul unei psihologii alegorice".

Atrage atenţia precizarea categorică a condiţiei omului în univers prin adverbul restrictiv „numai".

Omului i se atribuie, ca determinative, două însuşiri: *schimbător* şi *rătăcitor*, menite să-i fixeze locul şi rolul în univers.

Schimbător se referă la natura biologică a omului, schimbarea însemnând îmbătrânire, implicând ideea de devenire, de transformare; omul este schimbător în relaţie cu sine.

Rătăcitor subliniază poziţia sa în spaţiu; nu înseamnă numai pribeag, ci are şi sensul de peregrin în căutarea unui sens al existenţei; omul apare în relaţie cu universul.

Rătăcirea înseamnă *rupere* de obârşie, *îndepărtare* în timp şi spaţiu, *însingurare* pe care o simte dureros *şi trecerea* vremii care-i provoacă îmbătrânirea, pe care o realizează la revederea codrului veşnic tânăr.

Termenul *rătăcitor* apare în opoziţie cu *statornic*, sensul acestuia reieşind din versul „iar noi *locului* ne *ţinem*".

c. Explică raportul dintre folclorul literar şi literatura cultă, folosind argumente din poezia „Revedere".

G. Călinescu considera că poezia *Revedere* este scrisă în stil popular, dar că exprimă un gând savant.

Este adevărat că aceasta este prima poezie de inspiraţie folclorică apărută în *Convorbiri literare* (1879).

Poetul *a prelucrat* izvoare populare şi *a transformat* motive populare, *îmbogăţindu-le* creator.

Astfel, a trecut prin filtrul sensibilităţii şi gândirii autentice elemente şi motive din doinele populare, cum ar fi *codrul*, simbolul tinereţii veşnice şi *omul*, fiinţă trecătoare, creând una din cele mai profunde poezii – ca gândire şi simţire – cu toată forma populară a versului.

A asimilat elementele „brute" ale poeziei populare şi le-a şlefuit cu artă. *Revedere* are ca punct de plecare o creaţie populară, intitulată *Oliolio, codruţule*. Din comparaţia cu poezia eminesciană se vede clar că elementele mai puţin poetice au fost înlocuite. Strofa „Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna lupul îl ascult / Cum la margini de părău / Hăuleşte a pustiu" apare modificată, „şlefuită": „Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolu-l ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele astupându-le". Alteori, o imagine generală este concretizată: „Vara doina

Scanned with OKEN Scanner

mi-o ascult, / Tragănă-se, tragănă / Frunza de mi-o leagănă" a devenit „Vara doina mi-o ascult / Pe cărarea spre izvor / Ce le-am dat-o tuturor, / Împlându-şi cofeile, / Mi-o cântă femeile".

Pornind de la imaginea codrului, prezentă în majoritatea poeziilor populare, Eminescu a creat, deci, o elegie filosofică pe tema „fugit irreparabile tempus" şi „fortuna labilis".

Dar de natură populară sunt: motivul codrului; dialogul familiar: „Codrule, codruţule, / ce mai faci drăguţule / - Ia, eu fac ce fac de mult", realizat prin frecvenţa substantivelor în vocativ şi a diminutivelor ce sporesc afectivitatea, comunicând starea de spirit a poetului; formele conjuncte de dativ, fie posesiv „Vara doina *mi*-o ascult", fie etic „Stele-*mi* scânteie pe lacuri", fie echivoc:„Mie-*mi* curge Dunărea"; vorbirea locuţională „noi locului ne ţinem"; armonia, susţinută de muzicalitatea versurilor, de rima feminină şi de ritmul trohaic.

În literatura populară, Eminescu a găsit o sursă de inspiraţie, modele de versificaţie, rime neaşteptate, cuvinte expresive pentru gama largă de sentimente exprimate şi mai ales „simţirea cuvioasă faţă de natură".

*

* *

▶ Subiectul nr. 11

"Nourii curg, raze-a lor şiruri despică, / Streşine vechi casele-n lună ridică. / Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână, / Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână."

(Mihai Eminescu, **Sara pe deal***)*

a. Încadrează poezia* Sara pe deal *într-una dintre temele fundamentale ale liricii eminesciene, relevându-i particularităţile.

Tema fundamentală în care se încadrează poezia este *iubirea şi natura*, căci aceste coordonate ale liricii eminesciene nu pot fi separate, susţinându-se şi determinându-se reciproc.

Când eul este fericit, natura este bogată şi proaspătă, colorată cu roşul trandafirilor, galbenul nuferilor, albastrul lacului, argintul florilor de tei, verdele copacilor. Tonalităţile lirice sunt pline de farmec, exprimând elanul dorinţei şi plenitudinea sentimentului; figura iubitei are lumină şi căldură, erosul pendulând între spiritualizare şi pasiune.

Când eul poetic trăieşte dezamăgirea, poeziile vor da glas altor tonalităţi, triste, dezolante, toamna devenind cadrul cel mai potrivit pentru sfâşietoarea întrebare: De ce nu-mi vii?

Sara pe deal este considerată „sinteza" poeziei iubirii şi a naturii, o expresie armonioasă a celor două sentimente. Este un pastel (cu accente de idilă), publicat în 1885.

I. Negoiţescu în *Poezia lui Eminescu* nota: „Ceea ce dă aici sentimentului o perspectivă universală, o sferă atât de cuprinzătoare, încât are transparenţa abstractului, este tocmai această măreaţă simplitate care o integrează deopotrivă raţiunii, dar şi sacrului iubirii".

Scanned with OKEN Scanner

Atracţia către natură, singurul loc unde poetul se simte fericit şi nesupus vremelniciei, se traduce prin acordul perfect între sufletul poetului şi natura caracterizată prin armonie deplină, căldură şi înţelegere.

Se conturează, în poezie, două principii, cel feminin reprezentat de persoana iubitei şi unul masculin, al îndrăgostitului, desemnat prin pronumele de persoana I.

Cele două principii, individualizate prin *eu* (mi, meu) şi *tu* (tăi, ţi) se întâlnesc în *noi*, marcând formarea cuplului (sta-vom, vom adormi, *ne*-om răzima).

Aici, natura apare ca o împletire a universurilor, cel afectiv cu cel al naturii, prin interesante corespondenţe, mişcării interioare corespunzându-i o mişcare exterioară. De exemplu, ochii visători şi mari ai iubitei apar în relaţie cu luna sfântă şi clară, plânsul apelor şi jalea buciumului subliniază melancolia eului aflat în aşteptare, toaca ce sună şi glasul clopotului sugerează o dinamică ce corespunde emoţiei crescânde a îndrăgostitului.

Poezia e „scuturată" de podoabe, dar emoţionează prin sentimentele puternice şi prin muzicalitate (ce se datorează combinării dactilului cu troheul şi coriambul).

b. Identifică, în strofa citată, elemente ale naturii eminesciene, precizându-le rolul în conturarea atmosferei poetice.

Strofa conturează un peisaj rustic, sugerat de casele vechi, de fântâna a cărei cumpăna scârţâie, de o stână de unde se aud murmurând fluiere.

G. Călinescu a considerat că aceste versuri au o ţesătură melodică în care Eminescu a învăluit viziunile şi stările sale sufleteşti. Un sat de munte văzut în amurg l-a impresionat pe poetul care nota: „se regăsesc aici (în sat) glasurile cărora tăcerea serii le dă un timbru mai profund: lătratul câinilor, *cumpenele puţurilor* ridicându-se şi coborându-se *scârţâind, buciumul* depărtat şi înalt peste toate, clar împăcat ...".

Versurile schiţează un plan terestru, reprezentat de vale, stână, case, fântână şi unul cosmic, prin intermediul norilor în mişcare, împrăştiaţi de razele de lună. Atmosfera creată este de clarobscur, de vrajă, prielnică întâlnirii ce va urma. Luna pare a priveghea nu numai casele, ci toată întinderea (imaginea lunii ca „strajă" a mai apărut şi în alte poezii), luminându-i şi pe îndrăgostiţi.

Deasupra spaţiului rustic pluteşte un aer de sfinţenie, „toaca răsună mai tare" căci totul pare a se înscrie unui ritual al înserării.

Imaginile vizuale „nourii curg, raze-a lor şiruri despică", „valea-i în fum" se îmbină cu cele auditive „*scârţâie*-n vânt cumpăna ... " şi „fluiere *murmură*". Stridenţa scârţâitului pare a fi atenuată de murmur, căci în natura eminesciană totul este armonie. Prin verbul *curg*, norii devin fluizi – sugestia impresionantă – desfăcându-se în şiruri, pentru a lăsa razele de lună să învăluie în magie satul şi împrejurimile.

c. Argumentează ideea că textul citat aparţine genului liric.

Genul liric cuprinde opere care sunt expresia trăirii şi a simţirii creatorilor. Sf. Augustin distingea în existenţa acestora „evenimentul trăit", echivalentul unor stări de spirit etalate şi în poezii.

Scanned with OKEN Scanner

Sara pe deal este o poezie lirică, pentru că este prezent un eu liric ce-şi exprimă sentimentele de dragoste pentru iubita sa prin atitudini şi stări ce precedă întâlnirea: admiraţie pentru ochii mari ai iubitei; aşteptare febrilă a momentului; conştientizarea sentimentelor iubitei pe care şi-o închipuie la fel de nerăbdătoare şi pasionată: „pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină". Prea plinul sufletesc se exteriorizează prin exclamaţii: „Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbeşte" şi în prefigurarea întâlnirii ce urmează a se petrece: „Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti dragă".

Natura îi va ocroti prin salcâmul înalt, sub ale cărui ramuri vor adormi, intrând în vis. Ca alte cupluri de îndrăgostiţi, din alte poezii eminesciene, şi acesta îşi manifestă dorinţa de a trece din realitate în vis, căci acesta e poarta deschisă spre altă lume, unde totul e posibil.

*

* *

▶ Subiectul nr. 12

"Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare, / Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare, / Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, şi în odaie / Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, / Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate."

(Mihai Eminescu, **Scrisoarea I***)*

a. Comentează semnificaţia versurilor „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare, / Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare".

Scrisoarea I aparţine celor cinci *Scrisori* cu o tematică diversă, cunoscute ca „epistole lirice" (E. Simion) sau ca satire, dezvoltând idei cum ar fi: decăderea morală (demagogia politică, ipocrizia, trădarea, corupţia), pervertirea iubirii şi superficialitatea femeii, neînţelegerea idealurilor înalte, înjosirea omului superior şi relaţia dramatică a acestuia cu societatea.

Prima parte a *Scrisorii I* se dezvăluie ca o meditaţie pe tema naşterii, a evoluţiei şi a posibilei stingeri a universului, în care a apărut şi civilizaţia omenească.

Primele versuri fixează cadrul nocturn de factură romantică: noaptea. Stingerea lumânării coincide cu apariţia lunii şi este urmată de cufundarea în vis şi reverie. Se observă îmbinarea celor două motive romantice: timpul şi luna.

Timpul este o coordonată a liricii filosofice eminesciene în care acesta apare ca timp *finit*, al omului şi ca timp *infinit*, al cosmosului, al divinităţii; primul este „veac", al doilea este „veşnicie"; primul este individual, marcând trecerea, moartea inevitabilă; al doilea este general, însemnând eternitate.

M. Eliade vorbeşte de obsesia timpului la Eminescu, fie că e vorba de milioanele de ani ale cosmosului, fie că e vorba de mileniile istorice.

Timpul cosmic, marele, infinitul, va fi numit de poet *timp vital*, iar cel măsurabil, ce corespunde omului, e numit *timp muritor*. Acesta e sugerat prin ceasornicul ce măsoară în clipe, ore, ani şi veacuri timpul.

Scanned with OKEN Scanner

„Măsurarea" nu se opreşte, este continuă, ceasornicul urmând „lung" cărarea timpului ce produce „uzură, îmbătrânire, moarte" (M. Eliade), astfel spus destrămarea de care va fi înfiorat – mai târziu – L. Blaga.

E semn că marile spirite de întâlnesc în timp; imaginea ceasornicului ce măsoară timpul muritorilor apare la ambii poeţi: „doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare", la Eminescu şi „Opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea" la L. Blaga.

b. Comentează motivul romantic al lunii, prezent în secvenţa de mai sus.

Z. D. Buşulenga aprecia că M. Eminescu este poet selenar prin excelenţă, acordând straniului astru ceresc un loc esenţial în creaţia sa, „scoţând efecte deosebite de cadru şi atmosferă din folosirea perspectivei lunare; aceasta l-a dus pe poet la ideea relativităţii lumilor, ilustrată atât în poezie, cât şi în *Sărmanul Dionis*".

Poezia se deschide cu imaginea lumânării; aprinsă, conduce la ideea de unicitate şi lumină personală, la care Bachelard adaugă şi pe aceea de verticalitate. Acesta consideră că flacăra lumânării; pe masa solitarului – cum este poetul – pregăteşte toate reveriile. Stingerea lumânării: „suflu în lumânare" echivalează cu aruncarea în noaptea uitării, prin somn. Dar lumina lumânării este înlocuită cu aceea a lunii, astru al ritmurilor vieţii, simbol al trecerii de la viaţă la moarte, de la acţiune la repaos.

În poem, aceasta apare ca sugestie pentru timpul cosmic, fiind veşnică precum acesta. Luna dă lumină, dar nu încălzeşte, sugerează voluptate, deoarece „varsă peste toate voluptoasa ei văpaie", dar şi castitate – căci, în versurile următoare, apare imaginea „lumina ta fecioară".

Poetul împărtăşeşte concepţia lui Schopenhauer din „Lumea ca voinţă şi reprezentare" privitoare la motivul lunii: „... vecinic străină de frământarea de pe pământ trece şi vede totul, dar la nimic nu ia parte". Ideea că luna priveşte spectacole nocturne oferite de casele muritorilor a apărut şi la Lucian din Samosata, în *Icaromenip sau călătoria de dincolo de nori*, şi la Erasmus din Rotterdam în *Elogiul nebuniei*.

Ca astru veneric, luna veghează asupra îndrăgostiţilor, oferindu-le linişte şi armonie, protejându-i.

Dar luna, ca stăpână a nopţii, îşi asociază ca valori nocturne inconştientul şi subconştientul care dezvăluie, prin vis, durerile uitate şi îngropate de-a lungul vieţii „vecia de dureri". Suferinţa este „îmblânzită", căci visul o atenuează.

c. Precizează conceptul operaţional de* imagine artistică, *raportându-te la versurile citate.

Imaginea artistică poate fi considerată un termen estetic care urmăreşte să definească specificitatea artei (pictură, muzică, sculptură, literatură) în raport cu ştiinţa. Reflectarea realităţii prin artă are un caracter complex, având în vedere intervenţia activă a fanteziei şi a talentului creatorului, iar imaginea artistică integrează sintetic elemente afective şi intelective. O trăsătură sine-qua-non a acesteia este „fiinţarea" ei materială, constituirea în elemente menite să stimuleze senzorial pe cel ce recepteazăă.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea artistică este definită şi ca unitate dialectică alcătuită dintr-un element material şi unul ideal; prin urmare, nu este un simplu semnal, nu informează numai despre o existenţă obiectivă, ci semnifică o reacţie umană în prezenţa realităţii, reacţia sensibilităţii artistice.

Aşadar, imaginea artistică este un semnificant cu valoare estetică, o obiectivare în: culoare, sunet, cuvânt, piatră, bronz, lemn, fildeş a unui elaborat al fanteziei artistice. Altfel spus, este „gândire în imagini" sau „gândire artistică".

Imaginea artistică poetică este specifică literaturii, văzută ca artă a cuvântului.

Cu ajutorul imaginilor poetice este înfăţişat, în deschiderea poeziei, un spaţiu limitat, destinat singurătăţii poetului obosit.

Oboseala este sugerată plastic prin metonimia „gene ostenite", iar tictacul ceasornicului este inclus în monotonul parcurs al cărării timpului. Imaginea sonoră este dublată de una vizuală, realizată printr-o personificare „luna *varsă*" şi un epitet antepus (inversiune): „*voluptoasa* ei văpaie". Sintagma „noaptea amintirii" are o deosebită forţă de sugestie, prin caracterul ei metaforic: întunericul amintirii poate semnifica specificul acesteia, adică amintirea este neagră (tristă, dureroasă, cumplită) ca noaptea, dar şi faptul că amintirile dureroase sunt vechi, îngropate în noaptea uitării.

Jocul persoanelor vine, de asemenea, în sprijinul afirmaţiei că imaginea artistică stimulează senzorial pe receptor. Persoana I indică prezenţa eului liric ce se confesează; persoana a doua introduce o perspectivă detaşată, impersonală, dar – prin adresarea directă – îl apropie pe cititor; persoana întâi, inclusă în forma de plural a verbului „simţim" îl implică şi pe poet, şi pe cititor în meditaţia poetică. Sintaxa dizlocată - „o vecie-ntreagă scoate / de dureri" sau „le simţim ca-n vis pe toate" - este rezultatul dezechilibrului sufletesc al celui obosit de viaţă, care ştie că evadarea în vis este o iluzie, aşa cum viaţa însăşi este un vis.

*

* *

▶ Subiectul nr. 13

"Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază. / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface, / Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace! ... / Dar deodat-un punct se mişcă ... cel întâi şi singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl ... / Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii, / E stăpânul fără margini peste marginile lumii ..."

(Mihai Eminescu, **Scrisoarea I***)*

a. Identifică cele două secvenţe ale textului dat.

Scrisoarea I este un poem romantic în care meditaţia filozofică şi satira violentă coexistă în spiritul unei armonii firesti, trecerea de la meditaţie la satiră făcându-se fără dificultate, prin coborârea din lumea spiritului în aceea materială, dominată de făţărnicie, invidie, orgolii nemăsurate, superficialitate.

Scanned with OKEN Scanner

Partea I a poemului este o admirabilă meditaţie asupra timpului - din perspectiva căruia sunt imaginate haosul, geneza şi prăbuşirea lumilor – şi asupra destinului omului de geniu, ipostaziat în „bătrânul dascăl" – cugetătorul.

Acesta, ascunzând puteri nebănuite, căci „universul fără margini e în degetul lui mic", este singurul capabil să descifreze geneza şi să prevadă extincţia, ştiind că toate lucrurile au ieşit din neant şi se pierd în infinit.

Versurile date se încadrează în tabloul imaginar al haosului primordial, urmat de acel al genezei.

M. Drăgan în „Interpretări" menţiona că imaginea creată de Eminescu este grandios mitică, iar C. Ciopraga scria că poetul „a simţit o deosebită atracţie faţă de golul dintâi, căruia îi dă materialitate".

O primă secvenţă înfăţişează haosul cuprins în propria-i tenebritate, amintit şi de Biblie: „pământul era netocmit [...] era gol şi întuneric era deasupra adâncului".

Încercând să-l definească, Eminescu apelează la termeni concreţi: *prăpastie, genune* şi *apă*, apăruţi în forme interogativ-dubitative, în încercarea de a sugera vagul temporal şi spaţial. Caracteristicile „vremurilor" primordiale sunt *întunericul*, „ca o mare făr-o rază", *nonacţiunea* – nimic nu era făcut – şi *tăcerea* „eterna pace" care învăluia totul. Imperfectul, ca timp al indeterminării, îşi justifică prezenţa în alternarea perspectivelor temporale „*era* un întuneric", „*stăpânea* eterna pace".

„Noianul întins de apă" este o sintagmă metaforică pentru a denumi plastic nediferenţierea primordială, iar prăpastia şi genunea indică adâncimea sau „departele" care ascunde mâlul originar sau plasma neptunică în care se va „trezi" focul primordial uranic.

Neputinţa de a descifra adevărul prim este sugerată prin negaţii simple: *nu* şi *nici* „*nici* de văzut *nu* fuse şi *nici* ochi care s-o vază" şi prin cuvinte formate cu prefixe negative: *nefiinţă, nepătruns* şi *nefăcut*.

Liniştea solemnă ce învăluia „nefăcutul" şi imensitatea nediferenţiată sunt sugerate prin vocale deschise şi grupuri vocalice: noian, prăpastie, apă, mare, rază, stăpânea, eterna, pace, împăcată (Se susţin reciproc – pentru sugestia haosului primordial – elementele fonetice, lexicale, sintactice şi morfologice).

A doua secvenţă înfăţişează geneza, pe care V. Alecsandri o numeşte „icoană măreaţă a creaţiunii".

b. Prezintă viziunea eminesciană asupra naşterii lumii, având în vedere cele patru versuri din final.

O dată cu apariţia punctului în mişcare începe şi convulsia materiei, trezită din pacea eternă; se confruntă infinitul cu finitul. *Punctul* desemnează *puterea creatoare*, dar şi sfârşitul a toate câte sunt, sau *sâmburele* genezei după Kant.

C. Papacostea în studiul „Filozofia antică în opera lui Eminescu", explică geneza aşa cum apăruse în concepţia acestuia: punctul care se mişcă este Kâma, determinând creaţia prin ieşirea din haos. Dumnezeu-Tatăl a creat lumea „din dorinţa de a se obiectiva în altul, în alţii, în nesfârşitele forme ale universului", va explica poetul sensul creaţiei, după concepţia indiană.

Scanned with OKEN Scanner

Cea care „dă naştere" este mama şi, de aceea, punctul – devenit Tatăl – face din haos „mumă", iar urmarea este „lumea" creată: universul mare şi cel mic. Stăpân al spaţiului infinit şi al timpului veşnic va rămâne Tatăl „stăpânul fără margini peste marginile lumii".

Este evidenţiată ideea de limitare a lumii terestre, concepută „cu margini", în timp ce „Stăpânul" nu cunoaşte forme finite, fiind unic şi indivizibil.

În concepţia indiană, atât de dragă poetului, una dintre legendele genezei arată că din trupul haosului, timpul a sfredelit timp de şapte zile şi a făcut şapte orificii prin care au ieşit: soarele, luna, lumina, apa, pământul, focul, aerul, în timp ce Haosul „mumă" îşi dădea sufletul. La Eminescu „genunea" primordială nu dispare, rămâne, căci ceea ce se naşte este sortit pieririi: ceea ce „va fiinţa" va ajunge să se „des-fiinţeze", altfel spus, fiinţa se va întoarce în *nefiinţă* în „eterna pace".

c. Ilustrează conceptul operaţional de* meditaţie*, valorificând textul de mai sus.

Meditaţia este o specie a genului liric prin care se exprimă idei poetice legate de probleme existenţiale (viaţă, moarte, iubire) de natură, de univers, de timp.

Alături de lirica erotică şi elegiacă, lirica filozofică este bine reprezentată în poezia românească.

Termenul vine de la latinescul „meditatio", însemnând *cugetare*; de cele mai multe ori, eul liric se exprimă într-un limbaj conotativ, în care metaforele şi simbolurile sunt prezente.

Meditaţia poate cuprinde tonalităţi triste ale elegiei sau accente ironice ale satirei.

Versurile date aparţin speciei menţionate, deoarece exprimă viziunea poetului asupra naşterii universului. În privinţa acesteia nimeni nu poate formula, cu certitudine, idei, căci „n-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă", meditaţia luând forma unor întrebări, gânduri, presupuneri, sugerate prin punctele de suspensie şi prin interogaţiile succesive. Acumularea de gânduri „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?" este amplificată şi prin perfectul simplu, timp al succesiunii dinamice, iar dificultatea clarificării unor asemenea idei este plastic formulată prin suita de forme negative: *n*-a fost, *nici* minte, *nici* de văzut, *nu* fuse, *nici* ochiu, *ne*făcute, *nu*-ncepuse. Reflecţia asupra căreia se concentrează prima parte a poeziei este legată de geneza şi extincţia universului.

*

* *

▶ Subiectul nr. 14

„În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte / Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte; / Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi, / Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ / Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpaţi; / Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit, / Ca şi frunzele de toamnă toate stele-au pierit; / Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie, / Căci nimic nu se întâmplă în

Scanned with OKEN Scanner

întinderea pustie, / Şi în noaptea nefiinţei totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace ..."

*(Mihai Eminescu, **Scrisoarea I**)*

a. Identifică elemente care compun imaginea poetică a stingerii lumii.

Scrisoarea I, poem filozofic de natură romantică, este şi o meditaţie unică pe teme diferite: geneza şi moartea universului, destinul omului de geniu, ireversibilitatea timpului, deşertăciunea vieţii, efemeritatea omului.

Este alcătuită din două părţi şi mai multe tablouri. Prima parte dezvoltă mai multe motive: acela al lunii, al timpului şi al bătrânului dascăl care-şi imaginează haosul, geneza şi extincţia.

Versurile date prezintă imaginea apocatastazei. Geniul, ipostaziat în bătrânul dascăl – cugetătorul – este acela care cunoaşte soarta universului, având viziunea prăbuşirii lumilor „peste mii de veacuri înainte".

E posibil ca punctul de plecare al acestei viziuni – grandioasă şi înspăimântătoare, în acelaşi timp – să fie în *Viziunea lui Isaia*, din romanul popular *Varlaam* şi *Ioasaf* „Şi să va stinge ceriul ca o trâmbă şi toate stelele vor cădea ca frunzele viei. Că iată ziua Domnului vine fără de vină, plină de urgie şi de mânie, că să pună lumea toată pustie şi pre păcătoşi să-i piarză de pre dânsa. Că stelele toate şi rătundul şi toată podoaba ceriului, lumina lor nu-şi vor da; şi răsărind soarele va fi întuneric; şi luna nu-şi va mai da lumina ei".

La Eminescu, tabloul macrocosmosului în declin este impresionant, dezastrul universal (desfăşurarea evenimentelor eschatologice) fiind lăsat sub raţiunea determinismului universal. Figuraţia apocaliptică se înscrie în sfera terifiantului.

Soarele, izvorul luminii, al căldurii şi al vieţii se închide în sine, schimbându-şi culoarea, pierzându-şi puterea de a lumina. Devine soarele „negru", ce reprezintă desăvârşirea maleficului, a morţii, dar care este şi simbolul materiei prime, nemodelată încă, neaşezată pe făgaşul unei evoluţii. Aceasta singură imagine sugerează ce va fi: moartea şi haosul originar.

Dezechilibrul provocat de transformarea soarelui se resimte şi la celelalte planete, pentru că toate şapte sunt într-o interacţiune rezultată din corespondenţele dintre părţile universului. Scăpate din interacţiunea galactică, acestea se vor opune ordinii cosmice, căci „s-azvârl *rebeli* în spaţ". Catapeteasma, element bisericesc despre care se spune că este fereastra deschisă între cer şi pământ, devenită catapeteasmă a lumii anunţă, de asemenea, prăbuşirea, căci „s-a înnegrit", nemaipermiţând trecerea dintr-un univers în altul. În sfârşit, stelele ce străpung întunericul pier, aşa cum frunzele sunt distruse de toamnă (o comparaţie inedită).

O imagine deosebită este aceea care sugerează însăşi moartea timpului ce încremeneşte totul, ce opreşte mişcarea. Cu un ultim spasm, îşi întinde „trupul" (interesantă materializare a unei abstracţiuni), rămânând deasupra tuturor, ca veşnicie.

Aceeaşi sugestie a neantului este realizată prin seria negativă: nimic, nu, nefiinţă şi prin sensul cuvintelor: a pieri, mort, pustiu, noapte, a tăcea, a cădea.

Ieşirea din ordinea cosmică a determinat ieşirea din timp.

Scanned with OKEN Scanner

b. Comentează semnificația versului „Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace", prin raportare la întreaga poezie.

Bătrânul dascăl, ipostază a geniului, trăiește într-un spațiu sufletesc și intelectual de singurătate absolută. Prin fantezie uriașă își apropie imensitatea cu misterele ei și-o domină cu forță demiurgică, fiind singurul capabil să descifreze misterul genezei și să prevadă prăbușirea.

Primul tablou, cel care înfățișează haosul primordial, creează o materialitate metaforică, vizionară, gândirea mitică eminesciană fiind înlocuită cu una conceptuală. E întuneric, liniște și nonacțiune, peste tot stăpânind eterna pace

Nepătrunsul se odihnea (non-acțiune), iar întunericul era „ca o mare fără-o rază".

Urmează apoi *geneza*, o dată cu apariția punctului, când negurile cosmice se desfac și dorul de viață duce la apariția universului.

Gândul cugetătorului trece peste veacuri, oprindu-se la apocatastază, după care urmează alt haos, altă eternă pace.

C. Noica, în *Haos și neant la Eminescu*, atrage atenția asupra bivalenței ipostazei haosului: un haos al eternei păci, dar și unul al diferențierii fără sfârșit; primul dă posibilitate lumii originare să se ivească, al doilea apare în sânul lumii deja constituite. Putem vorbi de un „haos de contraste", căci un haos va da nașterii lumii, iar o „lume" va produce haosul.

După prăbușirea lumii, reapar elemente ale neantului inițial, sugerând lipsa logosului, *liniștea*: „totul tace" și *întunericul* „noaptea neființei".

Pacea eternă, care a precedat geneza, acoperă din nou totul, noaptea primordială întinzându-și veșnicia.

c. Ilustrează conceptul operațional de* aliterație*, apelând la textul dat.

Aliterația este repetarea unui sunet sau a unui grup de sunete, pentru sporirea expresivității poetice.

În versul „Căci în sine îm*pă*cată reînce*p*-eterna *pa*ce" se repetă sunetele pă – pe – pa - în care evidentă este consoana *surdă p*, sugerând, discret, liniștea, lipsa stridențelor de orice fel, nemișcarea, creând un efect eufonic.

*

* *

▶ Subiectul nr. 15

"Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, / Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici; / Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați / Ne succedem generații și ne credem minunați; / Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul, / În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul / Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată. / Precum pulberea se joacă în imperiul unei

Scanned with OKEN Scanner

raze, / Mii de fire viorie ce cu raza încetează, / Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă ... / Cum s-o stinge totul piere, ca o umbră-n întuneric, / Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric..."

(Mihai Eminescu, **Scrisoarea I***)*

a. Identifică elemente ale unei antiteze în fragmentul dat.

Fragmentul aparţine tabloului pe cale l-am putea numi *geneza*; un prim tablou a prezentat haosul iniţial, materia originară ascunsă în *întuneric, tăcere* şi *nonacţiune*, iar al treilea va înfăţişa extincţia.

Punctul mişcător devenit *Tatăl* produce Creaţia; întâi marele cosmos (universul cosmic) apoi universul uman. Acesta este alcătuit din „copii ai lumii mici", aparţinând unor popoare din care se ridică regi, învăţaţi, oşteni.

Prinşi în vâltoarea vieţii, dominaţi de voinţa oarbă de a trăi, aceştia uită că raportaţi la universul mare, sunt asemenea efemerelor muşte şi că viaţa lor e doar o clipă din timpul veşnic.

Antiteza este figura de stil prin care se opun fapte, personaje, idei, şi se subliniază, prin contrast, deosebirile existente între modalităţile lor de a fi şi de a se manifesta.

În fragmentul dat, termenii antitezei sunt, aşadar, lumea *mare*, adică universul cosmic şi lumea *mică*, reprezentată de universul uman ce populează pământul.

Universul cosmic îşi asumă întinderea spaţială infinită şi timpul veşnic; în antiteză, apar caracteristicile celuilalt univers: întinderea pământului locuit de oameni, se măsoară cu cotul, fiind limitată, iar timpul cronologic ce dictează durata vieţii este doar o clipă „suspendată" în veşnicie. Raza – lumina – aparţinând clipei este în antiteză cu întunericul care a fost înainte de geneză şi care va fi, după extincţie. Lumina şi întunericul – yin şi yangul – sunt principii antinomice care guvernează şi existenţa umană.

b. Comentează semnificaţia imaginii poetice din ultimul vers, având în vedere întregul fragment.

Scrisoarea I este o meditaţie pe tema destinului omului de geniu, a naşterii şi a morţii cosmosului, a deşertăciunii vieţii, a eternităţii naturii în opoziţie cu existenţa efemeră a omului. Textul poetic cuprinde şi unele dintre ideile filozofice eminesciene, preluate din opera unor filozofi străini, precum: voinţa oarbă de a trăi, trecutul şi viitorul nu există, prezentul este clipa vieţii, spaţiul şi timpul sunt în noi, viaţa ca vis. Ultimul vers este: „Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric".

Visul se produce în timpul somnului şi este alcătuit după cum se ştie – dintr-o serie de imagini a căror derulare figurează o dramă neîntreruptă. Ultimul vers al fragmentului „căci e vis al nefiinţei universul cel himeric" se constituie într-o imagine deosebit de sugestivă pentru felul gândirii eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

Universul este văzut ca o himeră, un vis al nefiinţei. Nefiinţa „doarme" somnul nemişcării, al nefăcutului, dar visează la ce ar putea deveni, adică „fiinţă". După Jung, visele sunt anticipări ale unor evenimente ce îşi pierd sensul când sunt examinate din punct de vedere strict cauzal. Edgar Marin crede că orice vis este o realizare ireală, dar care aspiră la realizarea practică. Este evident că „visul" nefiinţei anticipează „crearea" universului, dar acesta se dovedeşte o iluzie, o fantezie irealizabilă; de aceea, Eminescu precizează „universul cel himeric" (nefiinţa visează himere, acestea caracterizându-se prin imaginaţie fecundă şi necontrolată, exprimând primejdia exaltării imaginative). Deci universul – cel mare şi cel mic – este un vis, o iluzie; o dată cu „trezirea" totul piere „ca o umbră-n întuneric".

Se face simţit pesimismul eminescian, exprimat aici, prin neîncrederea în viitorul omenirii, supusă morţii o dată cu stingerea universului „noapte pururea adâncă".

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* satiră, *raportându-l la întregul text.***

Satira este specie a genului liric în care poetul îşi exprimă indignarea, dispreţul, ironia faţă de aspectele negative ale societăţii sau ale unor oameni.

În textul dat, ironia şi sarcasmul apar în definirea universului uman, pământesc, schimbând tonul solemn al poeziei. Popoarele sunt „microscopice", oamenii sunt „muşti de-o zi", lumea se poate măsura „cu cotul", atât e de mică, viaţa lumii este ca o „clipă suspendată", gata să se prăbuşească oricând în neant. De altfel, poetul – într-un articol publicat în *Timpul* – scria în acest sens: „ambiţiile indivizilor ce-şi dispută puterea sunt irezistibil de comice pentru publicul mare şi pentru omul dezinteresat".

Mai evidentă este satira în partea a doua a *Scrisorii I* care debutează printr-o apreciere asupra creatorului superior care crede în nemurire, aceasta rămânând o iluzie. Seria ironiilor va fi deschisă prin vocativul: „O, sărmane ...".

Caducitatea lumii şi implicit a creaţiei e văzută în viziune swiftiană, ceea ce potenţează dimensiunile imaginaţiei geniului. Nimicnicia e surprinsă într-un spectacol unic, în care realitatea concretă se frânge sub puterea ironiei caustice „Şi prostatecele nări / Şi le umflă orişicine în savante adunări / Când de tine se vorbeşte / S-a-nţeles de mai înainte / C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte ...". Mărunţii critici nu vor accepta ideea superiorităţii omului de geniu, care lor le lipseşte: „măgulit e fiecare că n-ai fost mai mult ca dânsul". Sarcasmul este prezent şi în versurile: „Şi te-or strânge-n două şiruri aşezându-te la coadă, / În vro notă *prizărită* sub o pagină neroadă".

Sarcasmul se împleteşte cu observaţia dureroasă că nu contează superioritatea spirituală „lumina" adusă semenilor, ci greşelile omeneşti care-l apropie de omul obişnuit.

Satira este realizată în acest poem prin ironie, sarcasm, persiflare.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA

▶ Subiectul nr. 1

„De mult plâng umiliţii-n umbră / Cu umeri gârbovi de povară ... / Durerea lor înfricoşată / În inimă tu mi-o coboară. // În suflet seamănă-mi furtună / Să-l simt în matca-i cum se zbate. / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate; / Şi cum sub bolta lui aprinsă, / În smalţ de fulgere albastre, / Încheagă-şi glasul de aramă: / Cântarea pătimirii noastre."

(Octavian Goga, **Rugăciune***)*

a. Identifică, în text, imagini artistice care ilustrează mesianismul creaţiei lirice a lui Octavian Goga.

Poeziile lui Goga se constituie într-o admirabilă monografie lirică a satului transilvan. G. Ibrăileanu observa: „Octavian Goga aduce o lume nouă, un sentiment nou, şi o formă nouă. După Alecsandri care cântase ţăranul pitoresc şi patriarhal – când nu cântase ţăranul decor sau chiar ţăranul bibelou – veni Coşbuc care cântă viaţa idilică, idealizată a unei ţărănimi fericite, iar după Coşbuc veni domnul Goga care introduse în poezia noastră pe ţăranul oprimat, aşa cum încercase să ni-l zugrăvească Bolliac."

Atributele poeziei sale sunt: profetismul, vizionarismul şi mesianismul, termeni atribuiţi pe rând creaţiei sale atât de distinctă în contextul liricii româneşti.

Mesianismul este expresia specifică a durerii şi a protestului său, izvorâte din suferinţa seculară a ţăranilor ardeleni, dar şi a unui temperament de acţiune, tradus în crezul său că literatura trebuie să aibă un caracter militant, să se implice în viaţa şi destinul naţiunii. Poetul trebuie să fie un profet care să anunţe schimbarea, să fie un luptător şi un deschizător de drumuri, să exprime speranţa şi credinţa ca un adevărat Messia. Marea sa vocaţie a fost aceea a gesturilor mesianice identificate mereu cu vibraţia colectivităţii îndurerate prezentată în *Noi, Oltul, Clăcaşii, Plugarii.*

Ceea ce-şi doreşte poetul este să poată face cunoscută suferinţa şi durerea ardelenilor lumii întregi, să aibă puterea necesară, pentru a putea arăta umilinţa, deznădejdea, amărăciunea, durerea, jalea celor mulţi şi obidiţi.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste sentimente se constituie în imagini de mare forță emoțională: aceea a umiliților gârboviți de lacrimi și de poveri, aceea a sufletului care, învolburat, se zbate în piept asemenea apei în matcă. Versurile înfiorate, aruncând fulgere albastre, capătă sonorități de aramă în cântarea patimilor celor mulți.

Poetul Goga este acela care *a prins vuietul* din adâncuri al umiliților și al nemulțumiților, care a *amplificat șoapta* lor, făcând-o să se audă prin sute de guri. Energia individuală a simțirii sale l-a făcut să devină cântărețul mulțimilor cu „misiunea" de a le reprezenta durerile și aspirațiile îndreptățite, dar nu oricum, ci cu glasul sonor „de aramă", al poeziilor sale. Imaginea acestora, cuprinzând furtuna răzvrătirii înfricoșătoare, revărsarea durerii, scăpărarea fulgerelor distrugătoare și glasul de aramă ce vestește ridicarea la luptă, este răscolitoare și profund originală.

b. Explică semnificația ultimului vers.

Ultimul vers este „Cântarea pătimirii noastre". Acesta a devenit emblematic pentru întreaga creație literară a lui Goga. Este exprimarea poetică a concepției despre rolul poetului și misiunea poeziei, „cântărețul" durerilor de veacuri ale „înstrăinatului Ardeal" fiind printre puținii care a reușit transpunerea sentimentului patriotic în poezie - sentiment profund și colectiv – capabil să exprime iubirea și ura, umilința și suferința, nădejdea și temerile unui neam care se simțea amenințat în însăși supraviețuirea sa.

Mărturisea în *Fragmente autobiografice*: „M-am născut cu pumnii strânși, sufletul meu s-a organizat din primul moment pentru protestare, pentru revoltă, cel mai puternic sentiment care m-a călăuzit în viață, și din care a derivat și formula mea literară."

Filtrând durerile poporului, adunate în sufletul lui pătimaș și năvalnic, Goga formulează ideea transformării vocii poetice „într-o trâmbiță de alarmă", exprimând crezul său în legătură cu rolul poetului.

Poezia e mai mult decât poezie; este cântare, pentru că tonul de jelanie lungă și dureroasă impresionează mai puternic, pentru că versurile au uneori tonalități de doină de jale, alteori de litanie religioasă. Poetul însuși consideră că poezia sa are „strune" înfiorate de oftatul dureros al celor mulți, al Ardealului său, despre care D. Micu spunea că e „tărâm mitic, asemănător cu Moldova lui Cantemir și a lui Sadoveanu, cu Dacia mirifică a lui Eminescu, fiind însă o țară *încătușată*, un *eden captiv*".

Reținem, apoi, pluralul „noastre" din sintagma „pătimirii noastre", mai mult decât elocvent. Poetul își exprimă clar ideea contopirii sale sufletești cu sufletul neamului său oropsit în numele căruia „vorbește", făcând cunoscute lumii suferințele și aspirațiile acestuia; durerile neamului sunt filtrate prin sufletului lui, devenind, astfel, „cântarea pătimirii".

Acest ultim vers încheie magistral gradația ascendentă a tensiunii sentimentelor exprimate în poezia devenită *cântare*, având și o muzicalitate aparte datorită cadenței iambice.

Scanned with OKEN Scanner

c. *Ilustrează conceptul operaţional de* artă poetică, *pornind de la versurile poeziei* Rugăciune.

Conceptul de *artă poetică* este foarte vechi, coborând în timp până la Aristotel. Cea mai cunoscută, ca punct de plecare, rămâne *L'art poétique* a lui Boileau, în care acesta susţine ideea cunoaşterii frumosului prin raţiune şi formulează norme.

Arta poetică se referă la exprimarea concepţiei despre literatură prin mijloacele artistice ale unei poezii (de obicei).

Orice mare poet şi-a exprimat crezul poetic, viziunea artistică originală în arte poetice (Mihai Eminescu în *Epigonii*, G. Coşbuc în *Poetul*, L. Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, T. Arghezi în *Testament*, V. Voiculescu în *Poezia*).

Octavian Goga şi-a exprimat viziunea sa despre poezie în *Rugăciune*, unde apare „definită" opoziţia dintre eul individual şi cel colectiv, care trebuie să-şi găsească reflectarea în creaţia poetică.

Poezia debutează cu prezentarea unei atitudini de smerenie a poetului obosit, aflat într-un moment de adâncă derută sufletească, în faţa divinităţii, pe care o roagă „să-i îndrepte văzul spre cei rămaşi în urmă". Verbele la conjunctiv, prezente în versul „Ci jalea unei lumi să plângă", implică posibilitatea de a renunţa la „rostul meu de-a pururi pradă / Ursitei maştere şi rele", în favoarea „durerii *altor* inimi".

Suita de verbe la imperativ anunţă o schimbare în atitudinea poetului care nu mai „roagă", ci pretinde: *alungă, smulge, sădeşte, dezleagă* şi, mai ales, *dă*-mi :

„*Dă*-mi tot amarul, toată truda / Atâtor doruri fără leacuri /
Dă-mi viforul în care urlă / Şi gem robiile de veacuri."

Poet-profet, Goga consideră că „scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte". Această convingere este punctul de plecare în poezia *Rugăciune*, devenită artă poetică.

„Patimile mele", ilustrând poezia zbuciumului sufletesc individual, trebuie înlăturate, căci „durerea altor inimi", a celor ce gem în umbră, cu umeri gârbovi de povară, trebuie să iasă la lumină. Acesta este rolul poetului: de a aduna robia, mânia, suferinţa, umilinţa, jalea, durerea, plânsul, într-o „furtună" care să izbucnească şi să arate lumii adevărul care să ducă la schimbare. Imaginea finală are o impetuozitate dramatică: „În suflet seamănă-mi furtună,/Să-l simt în matca-i cum se zbate ...".

Altfel spus, poetul trebuie să fie un profet, un propăvăduitor al credinţei şi al speranţei într-un viitor ce va schimba soarta vitregiţilor de soartă. În limbajul „mesianic" apar frecvent termenii: vifor care urlă, înfricoşatul vifor, potop păgân, strigăt înaripat, înfricoşată clipă a primenirii, furtună, vremi răzbunătoare, care îi permit poetului să-şi exprime crezul.

Scanned with OKEN Scanner

BOGDAN-PETRICEICU HASDEU

▶ Subiectul nr. 1

„Răzeşul (cu furie):
Dar tu l-ai ucis, ciocoaico! Tu la moarte l-aduseşi!
O să mi-o plăteşti acuma, tune-fulgere!
(scoate cuţitul şi voieşte s-o lovească)
Vidra (cu sânge rece, arătând aşa):
Să ieşi!
(răzeşul lasă mâna jos şi plecă capul)."

(Bogdan-Petriceicu Hasdeu, **Răzvan şi Vidra***)*

a. Prezintă împrejurările dramatice, în care se produce dialogul de mai sus.

Răzvan şi Vidra este o dramă pe tema puterii, pornind de la surse cronicăreşti şi de la un studiu al lui Nicolae Bălcescu, *Răzvan-Vodă*, pe care, de altfel, dramaturgul îl şi citează în prefaţa operei sale. „Istoria ne spune în bloc că Răzvan domni foarte puţin şi muri într-un mod tragic în urma unei bătălii cu invazia polonă; ei bine, opera mea nu contrazice deloc aceste două fapte sintetice."

Transfigurarea acestei confruntări armate l-a preocupat pe Hasdeu în măsura în care aceste circumstanţe au revelat calităţile de luptător ale eroului, dar au marcat şi sfârşitul său ca personaj dramatic.

Fragmentul selectat reprezintă finalul textului, ultimul moment tensionat din evoluţia dramatică ce traduce, în fapt, devenirea excepţională a lui Răzvan. Rob ţigan, vândut pentru un galben, „grămătic", adică ştiutor de „scrisoare sârbească şi românească", căpitan de haiduci, polcovnic, hatman şi domn pentru o vreme – acestea sunt etapele pe care le parcurge protagonistul, cu o ambiţie indusă, în mare parte, de Vidra. Acesta este faptul pe care îl accentuează Răzeşul, în acuza sa, prin sintagma „tu la moarte l-aduseşi". Verbul „a aduce la ..." concentrează, în semantica sa, influenţa nefastă pe care a avut-o Vidra asupra lui Răzvan; determinându-l să substituie simpla dorinţă cu ambiţia, ea a reuşit să-i modifice psihologia, să-i altereze calităţile iniţiale. Omul altruist, cutezător în numele celorlalţi, pe care-l cunoştea răzeşul, se transformase într-un vanitos care rostea: „Negreşit una din două: sau moarte, ori să domnesc!"

După ce-şi trimite oamenii de încredere să-l întemniţeze pe Aron-Vodă, Răzvan aşteaptă de la aceştia semnale pentru a se putea bucura de tron. Însă euforia măririi este umbrită de visul Vidrei (mama lui Răzvan se arăta prevestind o nenorocire) şi de vestea pe care o aduce Vulpoi, privind năvălirea în cetate a leşilor. În aceste condiţii, eroul realizează că singura soluţie este lupta directă:

„Şi ce s-aşteptaţi voi oare de la viteazul Răzvan,

Scanned with OKEN Scanner

Decât paloşul în mână, şi-nainte la duşman?"

În urma ripostei, polonezii sunt alungaţi, iar protagonistul are revelaţia zădărniciei tuturor eforturilor sale, devenind profund, meditativ:

„Ce-mi foloseşte domnia? Pe-amândoi aci ne vezi
Praf, pulbere şi cenuşă! ... Nebuni, ce din lăcomie,
El pentru-o biată lescaie, eu pentr-un ceas de mândrie.
Necruţând nimica-n lume, nefiind nimica sfânt.
Uitam că viaţa-i o punte dintre leagăn şi mormânt!"

Rănit grav, agonizând o vreme, Răzvan „cade mort peste Sbierea", iar scena aceasta îl impresionează şi intrigă, totodată, pe răzeş, care vede în Vidra pe adevăratul vinovat de moartea eroului. În înţelegerea sa, ea poartă o vină morală foarte gravă (sancţionată prin termenul „ciocoaico") şi tocmai de aceea prietenul şi stăpânul său trebuie să fie răzbunat („o să mi-o plăteşti"). Nu este întâmplătoare indicaţia scenică în care se precizează arma răzbunării, cunoscut fiind faptul că numai trădătorii sau asasinii piereau de cuţit.

Deznodământul piesei, echivalent cu dialogul citat, dobândeşte, astfel, aspectul unei instanţe superioare care acuză pe vanitoasa nepoată a lui Moţoc şi pedepseşte pe ţiganul-domn pentru patima puterii. În vocea Răzeşului trebuie întrezărită morala populară şi concepţia dramaturgului despre limitele fiinţei umane.

b. Exprimă-ţi părerea despre atitudinea Vidrei, din scena citată, ţinând seama şi de evoluţia personajului de-a lungul piesei.

Între personajele dramei, Vidra reţine atenţia cititorului prin firea trufaşă şi voluntară, prin comportamentul imperativ şi înrâurirea nefastă pe care o are asupra eroului central.

Construită aproape exclusiv pe dorinţa de mărire, eroina îşi vede realizată ambiţia numai prin transferul propriilor aspiraţii în conştiinţa lui Răzvan, dată fiind mentalitatea epocii. Ca personaj dramatic, ea evoluează consecvent şi previzibil până în momentul în care îşi conştientizează responsabilităţile de mamă şi are visul cu valoare premonitorie. Că idealul ei a fost o îndrăzneală mai presus de firea bărbatului iubit, singură o mărturiseşte:

„De nu vei avea noroc,
Blăstămul o să izbească pe nepoata lui Moţoc,
Care din cupa măririi s-a străduit să se-mbete."

În fragmentul citat, atitudinea Vidrei este surprinsă atât în replici, cât şi în indicaţiile scenice. Autoritară ca totdeauna, ea îşi păstrează calmul, aşa încât nu pare deloc impresionată de acuzele şi ameninţările răzeşului. Cu o stăpânire de sine remarcabilă, Vidra nu neagă învinuirile, nu-şi pierde vremea şi energia disculpându-se, ci, „cu sânge rece, arătând uşa", porunceşte răzeşului: „Să ieşi!" Cititorul trebuie să presupună o privire fulgerătoare, o mimică într-atât de înverşunată, încât să convertească îndrăzneala acuzatorului în umilinţă: „răzeşul lasă mâna în jos şi pleacă capul." În aceasta constă de fapt tăria ei de caracter, în capacitatea de a dicta altora atitudini pe care le scontează.

Vidra porunceşte răzeşului să plece din faţa ei, din sala tronului, cum poruncise altădată lui Răzvan să-şi dorească cinstea şi mărirea, cum poruncise destinului să se desfăşoare după vrerea sa.

Scanned with OKEN Scanner

c. ***Ilustrează conceptul operațional de* drama*, folosind ca suport textul lui Bogdan-Petriceicu Hasdeu.***

DRAMA = specia genului dramatic, în versuri sau în proză, cu un conținut grav și un conflict puternic, reflectând o mare varietate de aspecte: sociale, istorice, mitologice, psihologice etc.

- drama istorică: Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra*
  Vasile Alecsandri, *Despot-vodă*
- drama socială: H. Ibsen, *O casă de păpuși*
- drama mitologică: L. Blaga, *Meșterul Manole*
- drama de idei: Camil Petrescu, *Jocul ielelor*
- drama psihologică: I. L. Caragiale, *Năpasta*

Ca specie literară, se conturează în secolul al XVII-lea, dar se individualizează în secolul al XVIII-lea, ca dramă romantică, aducând în scenă tipuri umane diverse și imprevizibile, situații dramatice reprezentative, amestecul comicului cu tragicul, al sublimului cu grotescul, al epicului cu liricul. Reflectând o mare varietate de aspecte: sociale, istorice, mitologice, psihologice, *drama* are tendința de a reflecta întreaga complexitate a vieții reale, fiind mai puțin supusă convențiilor decât tragedia, cu personaje bine individualizate, cu un conflict puternic, cu un limbaj solemn, alternând, uneori, cu cel familiar.

Drama istorică este bine reprezentată atât în secolul al XIX-lea cât și în secolul al XX-lea.

Răzvan și Vidra este o dramă *istorică*, valorificând un moment deosebit din istoria Moldovei – și anume domnia lui Răzvan care a durat doar cinci luni, după care a fost tras în țeapă – și *romantică*, pentru că prezintă câteva din caracteristicile acestui curent: personaj excepțional în situații excepționale, prezentarea în antiteză a personajelor, răsturnările de situație, tiradele oratorice, lirismul, evoluția imprevizibilă a personajelor. *Răzvan și Vidra* este dramă și pentru că surprinde „caracterul politic și moral" al epocii evocate, având o densă substanță socială și psihologică, oferindu-ne o imagine *autentică* a epocii, a relațiilor sociale și politice. Preocuparea pentru stricteța adevărului istoric este înlocuită de aceea a *transpunerii esenței epocii respective și a figurilor istorice* evocate (se știe că Răzvan a domnit, totuși, cinci luni și că a murit lipsit de eroism, ceea ce ar fi diminuat profilul eroic conceput de Hasdeu). Drama prezintă o sinteză *între liric* – personajele găsindu-se într-un neîntrerupt proces de confesiune – și *epic* (nararea unor fapte obiective care constituie baza piesei). Structura prezintă cinci tablouri (acte), fiecare demonstrând *o unitară* și *trainică structură* dramatică. Personajele sunt „caractere" puternice, prinse într-un conflict social-politic, dar și psihologic.

Răzvan, de exemplu, *antrenat în conflictul cu societatea*, cu boierii, cu tot felul de dușmani, nu realizează că, în apriga încleștare cu aceștia, în dorința de a-și depăși condiția și destinul, s-a schimbat sufletește. Refuză să creadă acest lucru: „Nu! Departe de la mine toate patimile care / Cu lăcomia lui Sbierea au vreun fel de asemănare"; deși e mare polcovnic leșesc simte ca „un pojar" dragostea de țară: „dor da țară, dor da țară". Cucerit de ambiții

Scanned with OKEN Scanner

nemăsurate, poate compensatorii pentru originea umilă – sărac şi ţigan- nu realizează că, de fapt, chemarea ţării este chemarea măririi, a ultimului pas spre tronul lui Ştefan; nimic nu-i mai stă în cale, nici chiar temerile Vidrei, şi înfruntă destinul.

Şi în drama la care ne referim *comicul* se îmbină cu *tragicul*; Sbierea, dezumanizat de setea de bani, personaj tragic pentru că nu realizează deşertăciunea unei vieţi trăite numai pentru acaparare, este comic în câteva apariţii, cum ar fi aceea în care Răzvan îi cere să-şi răscumpere viaţa, iar acesta se vaită: „Cum? Să mai plătesc? Vai, mie! Ar fi mai bine să crap!" ori când, pretinzând despăgubire pentru săculeţul luat de haiduci, în codru, i se adresează: „Răzvănaşe, cer dreptate!" sau „Răzvănică, sufleţele, să nu uiţi că eşti creştin".

Limbajul solemn prezent în lungi tirade, cum este aceea a lui Răzvan când îl acceptă printre haiduci pe Tănase, se îmbină cu *cel popular* evident în doinele inserate de Hasdeu – una de dor, alta de voinicie – şi cu *cel familiar*, prezent în dialogurile haiducilor şi al târgoveţilor.

Răzvan şi Vidra rămâne cea mai semnificativă dramă a romantismului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU MACEDONSKI

▶ Subiectul nr. 1

„Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul ...
Prin aer, petale de roze plutesc ...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanţe, ce-n umbră, încet vestejesc ...
Havuzele cântă ... – voci limpezi şoptesc ...
Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul."
(Alexandru Macedonski, **Noaptea de decemvrie***)*

a. Explică rolul imaginilor auditive şi vizuale, în versurile citate.

În poezia românească, lirica lui Alexandru Macedonski reprezintă o îmbinare fericită de tendinţe ce se regăsesc separat în poeme şi sub forma sintezei poetice în *Noaptea de decemvrie*: romantice (atmosfera, elanurile spirituale, ironia *Nopţilor*), simboliste (practica sinesteziilor, tehnica refrenului din rondeluri) şi parnasiene (predilecţia pentru „paradisurile artificiale" din *Excelsior* sau *Flori sacre*).

Având iniţial alcătuirea unui poem în proză, *Noaptea de decemvrie* cunoaşte mai multe avataruri până ajunge să fie expresia alegorică a căutătorului de ideal, proiectată într-un cadru exotic, necuprins şi divers ca şi cel al existenţei. Aspiraţia emirului – simbol al omului superior tentat de idealitate – vine din estetica romanticilor, iar mijloacele expresivităţii ce redau spaţiul călătoriei, universul iniţial, cunoscut, şi finalitatea căutării sunt de sorginte simbolistă şi parnasiană.

Limitele între care se desfăşoară pelerinajul simbolic al eroului liric sunt „rozul Bagdad" şi „Meka cerească", delimitare ce exprimă poetic dihotomiile concret-abstract, cunoscut-nou şi tentant, profan-sacru. Prin urmare, cetatea iniţială reprezintă spaţiul sesizabil, universul ştiut, strălucitor, dar prea cunoscut, lumea deja accesibilă pentru a mai exercita vreo atracţie asupra psihicului şi conştiinţei stăpânului. Pentru a sublinia ideea de belşug material, chiar opulenţă, Macedonski recurge la un amestec de imagini care conferă descrierii un aspect aproape baroc. Bagdadul este, în percepţia poetului, o alcătuire excepţională de arhitectură şi vegetal, o sinteză cromatică nuanţată de muzică şi parfum. În plan uman, această metaforă a strălucirii (numită într-o altă secvenţă „poiana de roze şi crini") corespunde emirului, a cărui construcţie lăuntrică este „rai de-aripi de vise", fapt ce explică tentaţia idealităţii. Conţinut

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-o lume exclusiv materială, el are conştiinţa suficienţei ei şi, fără a se dezice de valorile acesteia, „se simte furat de-o visare", ştiind că „rozul Bagdad" nu mai are suficiente date pentru a susţine afirmaţia: „Şi el e emirul, şi toate le are."

Imaginile vizuale vizează două segmente de spaţiu: *unul exterior fiinţei*, natural („Prin aer, petale de roze plutesc ...") şi altul al *interioarelor luxoase* („Mătasea-nflorită mărită cu firul"), amândouă comunicând impresia de plutire şi foşnet. „Petalele de roze" sunt un detaliu de cadru simbolist, sugerând în acelaşi timp o diversitate de nuanţe, parfum fin, fragilitate, frumuseţe efemeră. „Mătasea-nflorită" este un indiciu al lumii orientale, o trimitere la obiceiul învăluirii, dar şi un semn al bogăţiei celor aleşi; aceeaşi imagine aduce în atenţia cititorului ideea de estetic, împodobirea vălului cu fir aurit fiind o îndeletnicire migăloasă, cu o astfel de finalitate. Notaţiile despre *culoare* – fie că este vorba despre „beţia" de trandafiri, fie de mătăsuri – sunt corelate cu sugestiile de *umbră* şi *lumină*, în maniera pictorilor impresionişti. „În aer" sau „în umbră", exotismul este marcat pretutindeni prin cântec, parfum şi culoare. *Muzicalitatea* reprezintă, de altfel, o dominantă a peisajului şi este efectul a două prezenţe distincte: omul („voci limpezi şoptesc") şi apa („havuzele cântă").

De remarcat este faptul că sonorităţile precizate creează un fond muzical în acord cu ideea centrală a textului, anume că ţinutul perfecţiunii se dezvăluie lectorului într-o abundenţă cromatico-olfactivă, însoţită de o incantaţie pe măsură: „Bagdadul! Bagdadul!". Este ştiut însă că restul poemului demonstrează că acest „rai de grădini" nu va anula mirajul cetăţii preasfinte care

„ ... îl cheamă în ea,
Îi cere simţirea, îi cere fiinţa,
Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea –
Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa."

b. Exprimă-ţi opinia despre raportul dintre omul superior şi lumea comună, ilustrat în poemul lui Alexandru Macedonski.

Înainte de a lua forma *Nopţii de decemvrie*, poemul lui Alexandru Macedonski a valorificat o legendă orientală, păstrându-se mai mult în sfera narativului şi a senzaţionalului faptic. *Meka şi Meka* dezvolta în 1890, povestea unui prinţ arab care respecta principiul etic, lăsat moştenire de tatăl său, de a nu se abate de la drumul drept, în pelerinajul spre cetatea sfântă, şi a unui cerşetor care ajungea la Meka tocmai fiindcă alegea calea ocolită, solitară. Din epicul iniţial, poetul a păstrat valoarea lui de parabolă, iar din consistenţa personajelor (Ali ben-Mohamet-ben Hassan şi Pocitan ben-Pehlivan) doar simbolurile antitetice şi mentalitatea. Povestea a devenit în forma finală a *Nopţii* alegoria căutării absolutului, iar protagoniştii – întruchipări ale omului superior şi ale celui comun.

Emirul – după cum îl propune şi termenul care înlocuieşte onomastica – se desprinde de contingent prin capacitatea, tipică omului superior, de a-şi justifica existenţa prin raportarea ei la un ideal şi consecvenţa în căutarea acestuia. Fermitatea în a păstra calea dreaptă şi tenacitatea, probată în depăşirea tuturor obstacolelor întâlnite în „jarul pustiei", îl deosebesc de „drumeţul pocit", care nu are vocaţia riscului şi alege compromisul.

Macedonski a concentrat în imaginea emirului trăsăturile geniului, configurația artistului, sau poate chiar chipul poetului simbolist căutând în pustiul existenței „cetatea de aur a poeziei"; astfel, prototipul căutătorului de esențe absolute, numit generic emir:

„E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare ...
Spre Meka se duce cu gândul mereu,
Și-n fața dorinței - ce este – dispare –
Iar el e emirul, și toate le are."

Elementul comun al celor două reprezentări simbolice îl constituie asumarea unui drum, având finalitate în acord cu exigențele fiecăruia. „Meka cerească" este în conformitate cu etica omului superior, dar mai ales cu disponibilitățile sale de a-și cheltui ființa „în zarea de flăcări"; Meka pământească răspunde aspirațiilor omului obișnuit care-și potrivește dorințele cu puterea limitată de a visa („Și-n Meka străbate drumețul pocit, / Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit / - Pe când șovăiește cămila ce-l poartă.")

Antiteza romantică reperabilă între cele două simboluri menționate este susținută, la nivel stilistic, de opozițiile frumos-urât, sublim-grotesc. Tocmai de aceea, definițiilor de tipul „e farmec, e trăsnet, e zeu" li se opune o descriere în registru arghezian:

„ ... dar searbăd la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfață ...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube – de drum prăfuit,
Viclean la privire și searbăd la față."

Funcționând ca argument al apartenenței la estetica romantică, antiteza dintre imagini și mentalități presupune și o diferențiere etică. În acest sens s-ar putea explica de ce idealului de sacralitate îi corespunde frumusețea fizică, iar compromisul este alegerea unui chip „pocit". Acest joc al disocierilor și al corespondențelor îndepărtează raportul tipologic enunțat de cunoscuta antiteză eminesciană din *Luceafărul*.

Cu siguranță, poetul simbolist a urmărit să evidențieze expresia alegorică a artistului confruntat cu rigorile și ostilitatea unui spațiu devitalizat, deșertul – existența – în care, nu întâmplător, este conținut și omul comun.

c. Ilustrează conceptul operațional de* simbolism, *folosind ca suport versurile de mai sus.

SIMBOLISMUL=curentul literar apărut în Franța, în jurul anului 1880, ca reacție împotriva poeziei prea retorice a romanticilor, precum și împotriva impersonalității reci a poeților parnasieni.

Numele acestei manifestări culturale derivă din termenul grecesc „symbolon", care, la început, avea înțelesul de „semn de recunoaștere", iar, ulterior, a ajuns să denumească generic „o imagine".

Principiile estetice ale curentului sunt cuprinse în poemul lui Charles Baudelaire, *Corespunderi* și în articolul *Arta poetică*, semnat de Paul Verlaine:

Scanned with OKEN Scanner

- cultivarea corespondenţelor dintre parfumuri, culori şi sunete, pentru a obţine imaginea esenţei realităţii;
- tehnica sugestiei;
- exprimarea stărilor confuze, inefabile;
- afirmarea primatului muzicalităţii între calităţile estetice ale poeziei;
- impunerea dorinţei de evaziune, ca gest esenţial al eului poetic;
- lărgirea tematicii: muzica de sfârşit de etapă, universul citadin, imaginea grădinilor, erotismul maladiv, defunct, parfumurile, nevrozele;
- preferinţa pentru genul liric şi înnoirea tehnicilor de versificaţie (leit-motivul, refrenul, versul liber).

Reprezentanţi: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud.
În literatura română: G. Bacovia, I. Minulescu, D. Anghel, Şt. Petică

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

"Mai sunt încă roze - mai sunt
Şi tot parfumate şi ele
Aşa cum au fost şi acele
Când ceru-l credeam pe pământ.

Pe-atunci eram falnic avânt ...
Priveam, dintre oameni, spre stele;
Mai sunt încă roze – mai sunt,
Şi tot parfumate şi ele.

Zadarnic al vieţii cuvânt
A stins bucuriile mele,
Mereu când zâmbesc uit, şi cânt,
În ciuda cercărilor grele

Mai sunt încă roze, – mai sunt".
(Alexandru Macedonski, **Rondelul rozelor de august***)*

a. Explică semnificaţia refrenului din poezia citată.

Rondelul rozelor de august face parte din volumul *Poema rondelurilor*, al lui Alexandru Macedonski, şi prezintă, la nivelul formei şi al conţinutului, argumentele apartenenţei la estetica simbolismului.

Pornind de la paralelismul fiinţă-floare, consacrat de romantici, poetul simbolist dezvoltă o altă semnificaţie a corespondenţei, nuanţând-o suflet-roză şi deplasând accentul poetic într-o zonă a optimismului. Roza şi trăirea pozitivă par să fie elementele comune celor

Scanned with OKEN Scanner

două etape ale existenței, prezentate sumar și retrospectiv. Astfel, entuziasmul tinereții, precum și echilibrul maturității sunt date esențiale ale ființei umane sau ale artistului, cuprinse în semantica termenului „roză". În spiritul curentului menționat, simbolul „rozei" cunoaște mai multe interpretări: este o sugestie de culoare, parfum și fragilitate, parvenind cititorului la modul sinestezic, după cum ar putea fi echivalentul bucuriei de a trăi, sau al motivației spiritului învingător. Vocea lirică ce mărturisește „Mereu când zâmbesc uit, și cânt" are, cu siguranță, ca folosofie de viață, prețuirea prezentului și trăirea conținutului emoțional al fiecărei clipe. Pentru a-și preciza atitudinea, Macedonski recurge la tehnica refrenului, insistând totodată și pe identificarea rozei cu rațiunea de a fi. Forma de plural a substantivului și a verbului („Mai *sunt* încă *roze*, mai *sunt*") accentuează convingerea poetului că trecerea ființei prin lume nu numai că are un rost precis, dar cunoaște destule motive potrivit cărora durata poate fi convertită în extaz: „cercărilor grele" → „zâmbesc" → „mai sunt roze". Versul-refren are caracter de insistență în ceea ce privește ideea poetică, roza devenind un leit-motiv; la nivelul formei, refrenul creează muzicalitate, o cadență similară sunetului pașilor. Vorbind de structură, se poate observa că primul vers este enunțarea ideii de bază, textul în sine este demonstrarea ei, iar reluarea acestui vers în final, cu accent pe adverbul „mai", este un procedeu ce ține de rigoarea formală a speciei.

Concluzionând, se poate spune că tehnica refrenului este tipic simbolistă, iar rolul ei îl constituie accentuarea unei idei într-o construcție muzicală.

b. Comentează versurile: „Pe-atunci eram falnic avânt ... / Priveam, dintre oameni, spre stele".

Sub forma unei confesiuni incomplete, discursul liric oferă cititorului imaginea simplificată a celor două etape ale vieții poetului, anume tinerețea și maturitatea. Fiecărei vârste îi corespund o stare și o atitudine: exuberanța și tentația idealului, respectiv speranța și asumarea etapelor. Pentru cea dintâi, emblematică este metafora „falnic avânt", care trimite la nota de sublim a spiritului tânăr, aflat în căutare de repere absolute, spre raportare la ele, dar dezvăluie și atitudinea ușor ironică a eului-liric matur, ce sesizează, prin rememorare, emfaza căutătorului. „Falnică" este, probabil, puterea de iluzionare sau, mai precis, tendința de a construi exclusiv în spirit.

Versul al doilea („Priveam, dintre oameni, spre stele") conține, în subsidiar, traiectoria căutării: cunoscut → necunoscut („dintre oameni" → „spre stele"). Determinarea „dintre oameni" sugerează desprinderea artistului de contingent prin capacitatea lui de a scruta astrele sau limita bănuită. „Spre stele" – sau spre ideal – ar putea să însemne obiectul contemplației, precum și dorința accederii la cunoaștere. Departe de imaginea geniului, căruia îi corespunde, în spațiul celest, „steaua singurătății" (M. Eminescu, *Oda, în metru antic*), poetul tânăr privește și aspiră, se desprinde de concret, căci visează („ceru-l credeam pe pământ"), în timp ce artistul matur rememorează stări, le sublimează, le convertește în metaforă. Contemplativ și acum, sinele poetic își îndreaptă privirea din „cetatea de aur a poeziei" spre grădina de roze și oameni, în care viața ar putea stinge bucuriile, dar nu cântecul.

Scanned with OKEN Scanner

Cele două versuri propuse spre analiză formează o secvenţă lirică emblematică pentru eul poetic surprins într-o temporalitate aproape mitică, - prin vagul „pe-atunci" – într-o poză romantică şi cu modalităţi de expresie simboliste.

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* rondel, *apelând la poezia lui Alexandru Macedonski***

RONDEL = o poezie cu formă fixă, alcătuită din trei catrene şi un vers independent, având numai două rime şi un refren.

Specia a apărut în literatura franceză medievală, fiind la început un cântec şi un dans.

În literatura română a fost ilustrată de Alexandru Macedonski, prin volumul *Poema rondelurilor*, apărut în 1927.

Scanned with OKEN Scanner

COSTACHE NEGRUZZI

▶ Subiectul nr. 1

"- Dar, milostive doamne, nu-i asculta pre nişte proşti, pre nişte mojici. Pune să deie cu tunurile într-înşii ... Să moară toţi! Eu sunt boier mare; ei sunt nişte proşti!
- Proşti, dar mulţi, răspunse Lăpuşneanul cu sânge rece; să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat? Judecă dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai însuţi când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubeşte ţara. Sunt bucuros că-ţi răsplăteşte norodul pentru slujba ce mi-ai făcut, vânzându-mi oastea lui Anton Sechele, şi mai pe urmă lăsându-mă şi trecând în partea Tomşii."

(C. Negruzzi, **Alexandru Lăpuşneanul***)*

a. Comentează răspunsul domnitorului „Proşti, dar mulţi".

Propunându-şi să valorifice istoria naţională – conform cerinţelor formulate de Kogălniceanu în *Introducţiune* – C. Negruzzi a realizat o nuvelă istorică ce întrece cu mult aşteptările contemporanilor săi prin dramatismul acesteia şi prin crearea unui personaj literar de excepţie.

E. Lovinescu scria că nuvela este alcătuită „dintr-o serie de tablouri alăturate unele lângă altele, fără încercarea de a face între ele o trecere înceată", iar G. Călinescu a considerat că „echilibrul între convenţia romantică şi realitatea individului e *minunea* creaţiei lui Negruzzi".

Este alcătuită din patru capitole, fiecare având un moto semnificativ ce se poate constitui ca idee principală a părţilor, în care naraţiunea se îmbină în mod constant cu dialogul ce imprimă un puternic dramatism relatării. Fragmentul aparţine părţii a treia, urmărind dialogul dintre Moţoc şi domnitor. Marele vornic tocmai aflase că mulţimea – personaj colectiv – adunată în faţa porţilor Curţii domneşti îi ceruse capul. De la înălţimea poziţiei sale, boierul sugerează lui Alexandru Lăpuşneanu să ordone împrăştierea mulţimii cu tunul, precizând, prin opoziţie, statutul social al celor aflaţi în conflict „deschis": „*eu* sunt boier mare! **ei** sunt nişte proşti".

Răspunsul lui Lăpuşneanu „proşti, dar mulţi" a devenit proverbial. Acesta arată că voievodul împărtăşeşte ideea boierului cu privire la „prostia" mulţimii, prostie ce ar fi putut însemna: ignoranţă, simplitate, mojicie, spirit gregar, dar şi faptul că este conştient de forţa mulţimii ameninţătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestiv este adversativul *dar* care anunţă schimbarea atitudinii iniţiale, aparent împărtăşită de voievod. Se conturează abilitatea voievodului care îşi dă seama că poate profita de situaţia creată. Intuieşte că mulţimea trebuie „potolită" şi nu ezită să-l sacrifice pe Moţoc, nu pentru că i-ar fi păsat foarte mult de gloata adunată, „prostimea", ci pentru că are prilejul de a scăpa în mod neaşteptat de cel căruia îi promisese: „sabia mea nu se va mânji în sângele tău" şi de a câştiga simpatia norodului.

b. Realizează caracterizarea personajului Alexandru Lăpuşneanul, valorificând fragmentul dat.

Spirit complex, integrat în mentalitatea epocii, domnitorul Alexandru Lăpuşneanul vrea să guverneze în mod absolutist, într-o vreme când anarhia feudală şi luptele pentru domnie erau evenimente cotidiene. Despre Alexandru Lăpuşneanul – ca personaj – s-au formulat nenumărate opinii, toate concentrându-se pe violenţa firii sale şi pe tirania lui ca voievod. El este *tiran şi fioros* (E. Lovinescu), „dotat cu *melancolie sangvinară*, colorată cu mizantropie" (G. Călinescu), „*necruţător, faţarnic, lucid*"(Z. D. Buşulenga) „artist al *disimulaţiei* [...] nu simplă brută însetată de sânge" (Al. Piru), „*psihopat coleric*, un tiran înzestrat cu plăcerea neroniană de a construi spectacole" (G. Dimisianu) cu aluzie evidentă la scena uciderii boierilor şi a construirii piramidei din capetele lor.

Fragmentul dat dezvăluie şi alte însuşiri ale eroului, prins într-un „spectacol" dramatic în care partenerul de dialog este Moţoc.

Domnitorul dovedeşte *sadism*, în jocul pe care l-ar putea încheia, dar pe care-l prelungeşte pentru a-şi putea observa „partenerul", devenit victimă. Este *diabolic* când îl pune pe Moţoc, îngrozit de voinţa mulţimii, să judece, cerând „raţiunii" acestuia acordul pentru moartea proprie. Este ca un animal de pradă ce-şi încolţeşte cu viclenie victima, dându-i lovitura de graţie, după ce-i dăduse speranţa de salvare. Un *cinism* neobişnuit străbate în inflexiunile vocii sale care, printr-un subtil schimb de tonalităţi, amestecă un *dispreţ* rece „să omor o mulţime de oameni pentru un singur om" cu o *căldură machiavelică*, ce solicită înţelegerea: „nu ar fi păcat?" şi cu *o satisfacţie* greu ascunsă „judecă şi dumneata singur!", rostită pe un ton persuasiv.

Îşi schimbă apoi masca, dovedind o *violenţă brutală* când îi cere „Du-te şi mori pentru binele moşiei dumitale", amintindu-i *ironic* de replicile rostite cu ani în urmă, la intrarea voievodului în ţară. Alexandru Lăpuşneanul, **dispreţuitor**, în faţa spectacolului laşităţii oferit de Moţoc, îi spune acestuia, *cu luciditatea* ce-l caracteriza, adevărul ştiut de tot norodul „Ce să-i spui duhovnicului? Că eşti un tâlhar şi un vânzător? Asta o ştie toată Moldova". Cu un gest autoritar, ce nu permitea nici un fel de opoziţie, cere slujitorilor să-l ia şi să-l dea mulţimii. Chipul voievodului ce s-a conturat treptat până în acest moment, s-a îmbogăţit cu alte trăsături sau le-a întărit pe cele deja dovedite.

Voinţa şi tenacitatea care l-au făcut să ocupe tronul Moldovei, în ciuda împotrivirii boierilor, l-au urmărit în toată perioada domniei sale. *Cruzimea şi violenţa* s-au manifestat în uciderea boierilor, vinovaţi sau nu de trădare; *impulsiv*, îşi reprimă cu greu gestul de a o lovi cu jungherul chiar pe doamna Ruxandra care îndrăznise să intervină în favoarea boierilor; *sperjur* – va jura strâmb în biserică, atunci când joacă o comedie a umilinţei în faţa boierilor

Scanned with OKEN Scanner

pe care-i invită la un ospăț de împăcare; ca un *veritabil regizor* „pune în scenă" spectacolul uciderii celor patruzeci și șapte de boieri, devenind, împreună cu Moțoc, și spectator. Uciderea nu mai este răzbunare pe cei care l-au trădat, *ci patimă sangvinară*. Rolurile se vor schimba, atunci când se va muta la cetatea Hotinului. Îmbolnăvindu-se, pare să devină mai omenos și cere să fie călugărit, într-o târzie încercare de a-și ispăși păcatele prin împăcarea cu credința în Dumnezeu. Dar, într-un moment de luciditate, îi amenință pe toți, apărându-și cu demnitate rangul: „Sunt domn! Sunt Alexandru-Vodă", manifestându-și, din nou, violența. Va rămâne „Actorul" într-un alt spectacol, de data aceasta regizat de cei doi boieri, scăpați de la măcel, Spancioc și Stroici, cu ajutorul Doamnei și al mitropolitului, dar care, prin comparație, rămân figuranți ai tragediei ce se joacă sub titlul „Învață a muri, tu care știai numai a omorî", replică dată de cei doi boieri.

Sfârșitul lui a fost la fel de sângeros ca și domnia sa. G. Călinescu opina că nuvela „ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale".

c. Ilustrează conceptul operațional de* episod*, pornind de la fragmentul dat.

Episodul se definește ca acțiune secundară, legată de acțiunea principală a unui poem, nuvelă, roman.

Este definit și ca *diviziune* a acțiunii într-o opera dramatică (în tragedia antică, episodul denumea părțile dialogate separate de intervențiile monologate sau evocative), termenul fiind sinonim cu „act".

Episoadele sporesc posibilitățile unei opere de a oglindi veridic o realitate socială complexă, de a lărgi orizontul acțiunii principale și de a zugrăvi detaliat mai multe aspecte ale vieții sociale din epoca respectivă.

Având în vedere textul „dramatizat" al nuvelei *Alexandru Lăpușneanul*, putem spune că episoadele coincid cu cele patru „acte" sau diviziuni ale nuvelei, marcând momentele esențiale ale narațiunii: ocuparea tronului și domnia tiranică, intervenția doamnei Ruxandra, uciderea boierilor și pedepsirea lui Moțoc și moartea voievodului.

Dar putem vorbi și de cealaltă accepțiune a termenului, ca acțiune secundară care sprijină pe cea principală. Astfel de episoade sunt: acela care îl prezintă pe Moțoc rămânând cu Lăpușneanul, după retragerea celorlalți boieri; episodul din biserică, după slujbă, când Vodă se închină la racla Sf. Ioan cel nou; oprirea calești doamnei Ruxandra de către jupâneasa văduvă; episodul care prezintă condițiile în care fiica lui Petru Rareș s-a căsătorit cu domnitorul Lăpușneanul sau acela care urmărește reacția doamnei la vederea piramidei de capete. Acestea nu fac decât să sublinieze un fapt, să accentueze un gest, o atitudine, să provoace o reacție, dar lipsa lor n-ar afecta dezvoltarea firului narativ principal.

*
* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

I „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau ...”; II „Ai să dai samă doamnă! ...”; III „Capul lui Moţoc vrem ...”; IV „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu ...”

(C. Negruzzi, **Alexandru Lăpuşneanul***)*

a. Explică rolul celor patru motouri, în organizarea nuvelei lui C. Negruzzi.

Prima nuvelă istorică românească „Alexandru Lăpuşneanul” a fost publicată în primul număr al revistei *Dacia literară*, înscriindu-se în cerinţele articolului-program al acesteia, intitulat *Introducţiune* şi semnat de M. Kogălniceanu.

Alexandru Lăpşneanul pune în evidenţă darul autorului de a reconstitui lumea de altădată şi, mai ales, de a realiza o „povestire străbătută de un dramatism puternic, în care vorbesc cruzimea, răzbunarea, violenia” (Ov. Densusianu).

Acţiunea este simplă, urmărind evenimentele ce se succed în timpul celei de a doua domnii a lui Lăpuşneanul, pe un singur fir narativ, dispus în patru capitole.

Rolul motourilor este de a sintetiza acţiunea fiecărui episod, în felul acesta constituindu-se ca idei principale, rezumative, atrăgând atenţia asupra faptelor ce vor urma.

Dar, în acelaşi timp, indică dezvoltarea gradată, tensionată a acţiunii, marcând momentele subiectului.

În primul moto, întâlnim o secvenţă a răspunsului dat de Lăpuşneanul boierilor ce l-au întâmpinat la Tecuci, aceasta constituindu-se în intrigă; dacă hotărârea domnitorului de a ocupa tronul nu ar fi fost de neclintit, acesta n-ar mai fi intrat în ţară şi n-ar mai fi provocat fuga lui Tomşa. Vorbele ascund şi o ameninţare subtilă, anticipând atitudinea faţă de boieri.

Al doilea moto indică nemulţumirea văduvelor ce transmit o ameninţare doamnei Ruxandra, implicând-o şi pe aceasta în desfăşurarea acţiunii presărată cu ucideri repetate ale boierilor, vinovaţi sau nu de trădare. Faptele acumulate se îndreaptă spre punctul culminant, cuprins în capitolul al treilea al cărui moto anunţă sfârşitul lui Moţoc. Tensiunea este maximă, personajul principal dezvăluindu-şi cruzimea, disimularea, cinismul, violenţa care vor duce la uciderea boierilor şi la materializarea făgăduinţei făcute vornicului Moţoc care nu va muri de sabia sa, ci ucis de mulţimea care i-a vrut capul.

Ultimul moto anunţă deznodământul nuvelei. Alexandru Lăpuşneanul, atins de boală, îşi pierde luciditatea, uită ceea ce a cerut celor din jur şi îşi regăseşte puterea de a ameninţa, rostind cuvintele ce au devenit cel de-al patrulea moto.

Observăm că nuvela este astfel constituită, încât primul şi ultimul moto să redea unele replici ale voievodului, marcând începutul şi sfârşitul domniei sale.

Acestea vor contrazice faptele: când Lăpuşneanul le spune boierilor: *eu vă vreau*, este conştient că nu-i vrea şi nu-i iubeşte, ceea ce se va vedea din faptele ce vor urma; când ameninţă *pre mulţi am să popesc şi eu*, nu va popi (ucide) pe nimeni, pentru că el va fi cel ucis.

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea şi al treilea moto constituie intervenţii străine, din afară, cu trimiteri premonitorii la personajele implicate: doamna va ajunge „să dea samă", iar Moţoc îşi va „pierde" capul, fiind ucis de mulţime.

b. Numeşte personajele şi precizează momentele în care acestea au rostit replicile citate.

Prima replică aparţine domnitorului. Boierii ce vin să-l „întâmpine" la graniţă, la Tecuci, reprezintă o solie, alcătuită din Vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc şi Stroici. Moţoc îi va spune lui Lăpuşneanu că ţara nu-l vrea şi că norodul nu-l iubeşte. Voievodul va riposta rostind celebrele cuvinte „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau", exprimându-şi, clar, hotărârea de a ocupa tronul şi dezvăluindu-le un adevăr, deja cunoscut de ei.

A doua replică este rostită de o jupânească văduvă care opreşte caleaşca în care se află Doamna Ruxandra, ameninţând-o că va plăti pentru că-şi lasă bărbatul să săvârşească atâtea crime. Replica va fi reluată de soţia voievodului, când va merge la acesta, pentru a-l ruga să stăvilească vărsarea de sânge, stârnind mânia impulsivului ei soţ.

A treia replică aparţine mulţimii adunate în faţa Curţii domneşti. După uciderea celor patruzeci şi şapte de boieri, zarva din sala de ospeţe se aude şi în curte, unde începe acelaşi măcel. Câţiva slujitori reuşesc să scape şi, ducându-se la casele stăpânilor, anunţă că la curte e mare vânzoleală. Mulţimea se adună fără să ştie de ce; este o primă încercare de a se crea în literatura română un personaj colectiv. Este surprinsă dezorientarea gloatei, când este întrebată ce vrea. Oamenii se împart în grupuri, discută, vociferează împotriva nedreptăţilor comise, mai ales, de Moţoc. O voce strigă „Capul lui Moţoc", pentru ca toate vocile să reia cuvintele, oamenii adunându-se, din nou, în gloată. Strigătul arată acum o masă de oameni organizată care ştie ce vrea: capul lui Moţoc.

Al patrulea moto este rostit de voievod în împrejurări dramatice. Retras la Cetatea Hotinului, pentru a-i putea supraveghea pe Spancioc şi Stroici, Alexandru Lăpuşneanul se îmbolnăveşte şi, cuprins de frica şi delirul morţii, cere să fie călugărit, pentru a i se mai ierta din păcate.

Deşteptându-se din delir şi uitând ceea ce însuşi a cerut, îi ameninţă pe cei din jur, preoţi, călugări, mitropolit – chiar şi pe soţia şi pe feciorul său – cu moartea. Auzind cum i se adresează cei din jur, „frate Paisie" şi văzând că este îmbrăcat cu rasă de călugăr, izbucneşte, rostind: „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu".

***c. Ilustrează conceptul operaţional* de nuvelă, *pornind de la opera literară* Alexandru Lăpuşneanul.**

Nuvela este creaţia epică în proză, cu acţiune mai dezvoltată decât a schiţei, cuprinzând o succesiune de episoade unite într-o acţiune complicată progresiv, la care participă un număr mare de personaje, caracterizate complex şi implicate în conflicte puternice.

Scanned with OKEN Scanner

Specia se caracterizează prin: acţiune amplă, desfăşurată în timp îndelungat şi în spaţii diferite, organizată într-un subiect ce prezintă momentele subiectului în succesiune logică; personajele sunt numeroase, dintre acestea evidenţiindu-se personajul principal, complex, în evoluţie şi în relaţie cu celelalte personaje; naraţiunea se împleteşte cu dialogul şi cu ample secvenţe descriptive; faptele sunt prezentate de un narator omniscient, la persoana a III-a.

Aceste caracteristici sunt evidente şi în opera *Alexandru Lăpuşneanul*.

Acţiunea se desfăşoară *timp îndelungat*, cei câţiva ani de domnie ai voievodului, în locuri diferite: lângă Tecuci, în cetatea de scaun, la biserică, în sala de ospeţe, la Hotin.

Firul narativ urmăreşte acţiunea desfăşurată de-a lungul celor patru secvenţe (capitole), pe momentele subiectului, de la expoziţiune până la deznodământ.

La acţiune participă mai multe personaje, principale: *Alexandru Lăpuşneanul*, secundare: vornicul Moţoc, doamna Ruxandra; episodice: mitropolitul, jupâneasa, călugării.

Dintre acestea, voievodul este cel mai bine realizat în toată complexitatea lui, accentul căzând asupra acestuia. Este conceput din perspectiva relaţiilor conflictuale cu celelalte personaje, dar şi din perspectiva trăirilor sufleteşti generate de o gamă largă de sentimente: frustrare, ură, neîncredere, dispreţ. Este direct implicat în puternice conflicte politice.

Naraţiunea este modalitatea compoziţională de bază, iar aceasta se împleteşte cu *dialogul* ce devine mijloc de dinamizare a acţiunii prin schimbul de replici rapide, tensionate, scurte sau ample, dar şi mijloc de caracterizare a personajelor. E suficient să amintim dialogul care precedă moartea lui Moţoc, dintre acesta şi domnitor; sunt puse în evidenţă laşitatea şi umilinţa boierului şi cinismul, dispreţul, ironia brutală a voievodului.

Secvenţe descriptive ample sunt inserate în naraţiune pentru a zugrăvi culoarea locală: ospeţele de la curte, îmbrăcămintea de epocă, ceremonialul domnesc, slujbele religioase; descrierea este şi mijloc de caracterizare directă a personajelor, având şi rolul de a amâna o situaţie conflictuală, periculoasă; astfel descrierea detaliată a doamnei Ruxandra mai amână întâlnirea cu violentul ei soţ ce se va dovedi atât de tensionată.

Faptele sunt povestite de o voce narativă omniscientă, la persoana a III-a.

Ca în orice operă epică, naratorul îşi comunică gândurile şi sentimentele în mod indirect prin acţiune şi personaje, dezvăluind tragismul personajului principal aflat sub semnul timpului istoric în care a trăit.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU

▶ Subiectul nr. 1

"Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câţiva paşi, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, îşi înjumătăţeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipaţie, încleştezi dinţii, cu o mână îndoită deasupra capului, într-o convulsie eliptică, şi aştepţi să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăştiat. Deasupra ta, întâia explozie îţi sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pământ. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amândouă nu eşti mort."

(Camil Petrescu – **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***)*

a. Prezintă imaginea războiului, în viziunea lui Camil Petrescu, pornind de la fragmentul citat.

În contextul literaturii interbelice, proza lui Camil Petrescu reprezintă izbânda subiectivismului, a reflecţiei asupra evenimentului.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este cartea unui spirit care încearcă să se definească prin raportare la două experienţe majore: iubirea şi vecinătatea morţii. Cea dintâi îl consumă, între patimă orgolioasă şi indiferenţă, iar războiul îi revelează dimensiunea gravă a vieţii, preţul fiecărei clipe irosite în istovitorul efort de a compune lumea după legile iubirii proprii.

În roman, imaginea războiului este cuprinsă în jurnalul de companie şi impresionează prin lipsa de eroism şi nota de autentic. De altfel, autorul însuşi a recunoscut că prima parte a cărţii este „fabulaţie", în timp ce partea a doua, care are ca obiect coşmarul războiului, „este construită după memorialul de companie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot eroului".

S-ar putea spune că în descrierea scenelor de luptă, romancierul a avut modele culturale din literatura universală pe care le-a integrat viziunii proprii. Gheorghidiu – eroul principal al romanului – pleacă la război într-un elan donquijotesc, este marcat de atrocităţile luptei ca şi prinţul Bolkonski din romanul lui Tolstoi (*Război şi pace*), percepe demitizant dimensiunea eroică a soldatului ca şi personajul lui Stendhal din *Mănăstirea din Parma,* dar este – dincolo de toate aceste similitudini – o conştiinţă proustiană în căutarea unui război pierdut cu dragostea.

Capitolul *La Piatra Craiului, în munte* prezintă, într-o viziune parodică, fortificaţiile de pe valea Prahovei care garantau victoria armatei române. În timp ce marele stat-major şi

Scanned with OKEN Scanner

guvernul dădeau asigurări că frontul românesc este de netrecut, naratorul în ipostaza lui de luptător percepe aceste „realizări misterioase" ca pe o farsă grotescă: „zece porci ţigăneşti, cu boturi puternice, ar fi rămat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe valea Prahovei, cu reţelele de sârmă şi cu «gropi de lup» cu tot".

Fragmentul citat face parte din capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, care descrie în imagini apocaliptice atacuri inamice şi reacţii haotice ale soldaţilor comandaţi de locotenentul Gheorghidiu: „Oamenii fug în toate părţile ca o adunare în care a lovit trăsnetul."; „nervii plesnesc, pământul şi cerul se despică, sufletul a ieşit din trup ca să revină imediat, ca să vedem că am scăpat". Tragismul scenelor, încordarea ajung la paroxism prin constatarea cu glas de bocet şi de litanie a unui soldat: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu". Din această înfruntare, romancierul reţine atrocitatea, moartea ca supra-prezenţă şi secvenţele coşmareşti, mai pregnante decât realul: „atunci am văzut un obuz care i-a retezat capul lui Amariei ... şi fugea, aşa fără cap, după dumneavoastră, domnule sublocotenent".

Experienţele de pe front sunt, pentru Ştefan Gheorghidiu, zguduitoare, îl supun la o revalorizare a dominantelor existenţiale şi îl determină să-şi reconsidere atitudinea faţă de drama, pe care el credea că o trăia din pricina dorinţei de certitudine. Dacă din dragoste iese indiferent, din război iese aproape învins, pentru că şuierul obuzelor îi cofirmă posibilitatea că pe lume ar putea exista mereu experienţe majore la care trufia lui de cunoscător ar putea să nu se raporteze.

b. Comentează efectele stilistice care decurg din folosirea verbelor din text.

Textul citat este o secvenţă descriptivă redată din perspectiva hipersensibilizată a unei conştiinţe aflate faţă în faţă cu moartea.

Percepţia asupra scenei îi aparţine lui Ştefan Gheorghidiu, însă romancierul recurge la *un transfer al subiectivităţii eroului spre o virtuală persoană a II-a verbală şi pronominală*, pentru a sublinia gravitatea faptului prin generalizarea efectului: „aştepţi să fii lovit", „îţi sparge", „te năuceşte", „dar nu eşti mort".

De remarcat este că toate formele verbale se află la prezent, timp al evenimentului, al perceperii şi al lecturii. Această simultaneitate temporală se datorează intenţiei naratorului-personaj de a recrea autenticul şi iluzia de participare a cititorului. Lexemele menţionate sunt cuprinse în imagini auditive („un vâjâit scurt ... urechea îl prinde", „întâia explozie îţi sparge urechile"), semn că, de spaimă, ochii se-nchid şi, în încordare, auzul nu poate apăra fiinţa de teroarea sunetului.

Pe de altă parte, percepţia auditivă a războiului este şi o formă de a verifica supravieţuirea: „prin faptul că le-ai auzit pe amândouă, nu eşti mort".

Martor atent al evenimentelor, Gheorghidiu este şi un spirit analitic ce răsfrânge totul în cuget, fără de care, „totul este bestialitate". Disocierea făcută în auz şi simţire („unele le aud la câţiva paşi, altele în mine") este echivalenţa celor două planuri ale romanului: unul narativ, exterior şi altul – ca proiecţie a celui dintâi în spaţiul conştiinţei. Exploziile din afară sunt un argument că faptul există în real şi este atât de puternic, încât ecoul său în zona interioară a eroului este la fel de pregnant şi înspăimântător.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce prieşte semantica verbelor, se poate lesne observa că sunt parcă deliberat selectate din sfera distrugerii: „să fii lovit", „să fii împrăştiat", „sparge", „te năuceşte" sau „te acoperă de pământ". Rezultă de aici că, treptat, toate simţurile fiinţei vii sunt nimicite pentru că războiul este o realitate şi o permanenţă, când „exploziile **se succed** organizat".

c. ***Menţionează atributele* naratorului, *reflectate în textul lui Camil Petrescu.***

NARATOR = vocea narativă sau instanţa care relatează succesiunea evenimentelor dintr-o anumită perspectivă.

Atributele naratorului camilpetrescian:

- subiectivitate maximă, marcată prin relatarea la persoana I;
  („din mine însumi eu nu pot ieşi ...");
- onestitate faţă de discursul narativ;
  („Eu nu pot vorbi onest decât la persoana I")
- identificarea cu perspectiva personajului, care şi el este o proiecţie auctorială;
  („Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu ... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti ...")
- substituirea povestitorului de fapte cu analistul stărilor de conştiinţă;
  („Nu putem cunoaşte nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înşine.")

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

„N-aş vrea să existe în lume o experienţă definitivă [...] de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc [...]. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilitate de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici putinţa de realizare sufletească."

(Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***)*

a. ***Conturează idealul de existenţă al personajului principal din romanul lui Camil Petrescu, pornind de la textul de mai sus.***

Protagonistul romanului camilpetrescian este mai mult decât o identitate cu o psihologie aparte şi cu limbaj, el subliniază existenţa unei categorii intelectuale, dând formă literară „mitului conştiinţei ca reprezentare subiectivă exemplară". El este, de asemenea, liantul epicului, naratorul evenimentelor, precum şi analistul lor. Conştiinţa sa este un spaţiu reflectorizant al lumii exterioare, un filtru conceptual al zonelor realităţii, deoarece scopul ei este „să vadă ideile" din „jocul absolutului".

Scanned with OKEN Scanner

Întruchipând orgoliul căutătorului de esenţe, Ştefan Gheorghidiu trăieşte în roman o dublă dramă: eşuează în iubire, pentru că nu-i este dat *să cunoască* una absolută şi este silit, procustian, să se încadreze în cotidian, deoarece *nu cunoaşte* alte experienţe care să-i verifice idealul desprinderii de cotingent. El este un inadaptat superior care acceptă până la urmă, compromisul indiferenţei: „sunt obosit şi mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată". Setea sa de ideal se manifestă, în plan imediat, prin tendinţa spre teză şi postulat. „O iubire mare este un proces de autosugestie", „cei ce se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt", afirmă el, fără să admită vreodată că aceste aserţiuni nu au aplicabilitate, nu pot deveni principii decât pentru o lume în prăbuşire. Gheorghidiu încearcă zadarnic să clădească o lume conceptuală, refuzând-o pe cea concretă. În înţelegerea sa, el o vrea pe Ela „capricioasă ca un copil", „îmbufnată ca o cadână", dar o consideră vinovată pentru a nu se fi înălţat la idealitatea sa. Este un cavaler al ideilor, al tezelor , „un chimval răsunător" care nu înţelege că dacă dragoste nu e, filosofie degeaba ar fi. De altfel, s-a spus că acesta ar fi putut fi idealul său de existenţă, „cântecul lui de dragoste şi de moarte".

Atât dragostea, cât şi războiul sunt, pentru eroul în cauză, experimente, probleme de cunoaştere, de implicare a lor în structura lui interioară, şi nu invers. Vocea care spune „în mine era o foială de şerpi" trăieşte, cu siguranţă, obsesia autoanalizei devorante sau poate aceea a reîntregirii. Conştient fiind că unde este „atâta luciditate" este şi „atâta dramă", Gheorghidiu aspiră la întregul său sufletesc, pierdut într-o altă existenţă, blestemat fiind ca în această viaţă să aspire la realizarea imperativului aprioric al conştiinţei.

Personajul care crede că re-creează lumea o supune unui tipar de idealitate şi trăieşte în sfera sinelui autentic, încercând să-i învingă limita.

b. Explică semnificaţia sintagmei „o experienţă definitivă", în accepţia personajului Ştefan Gheorghidiu.

Ca şi alte personaje camilpetresciene (Gelu Ruscanu, Fred Vasilescu), proiecţii parţiale ale autorului, Ştefan Gheorghidiu trăieşte în concret, dar construieşte, până la istovire, o zodie a absolutului, sub care aspiră să-şi situeze existenţa. Spirit introvertit, lucid şi polemic, el îşi transformă conştiinţa într-o lupă uriaşă prin care priveşte existenţa proprie şi lumea, în general. Aceasta este tactica luptătorului, a cavalerului îndrăgostit de o femeie şi de un ideal, care afirmă cu prilejul autoanalizei: „Mi-am încins sabia, mi-am verificat steyerul de buzunar, am sărutat-o chiar, pe această femeie care nu mai era a mea, care era a morţii. Am privit-o cu indiferenţa cu care priveşti un tablou."

Idealul eroului pare a fi filosofia izbăvitoare, iar pentru a-i stabili traiectoria, sistemul, el are nevoie permanentă de experienţe majore care să-i confirme esenţa şi să-l justifice ca individ existent şi deopotrivă cugetător. Sintagma „experienţă definitivă" trebuie înţeleasă ca eveniment crucial, care să reveleze sau să cultive caracteristici, să lărgească limita şi să îmbogăţească „întregul sufletesc". Determinantul „definitivă" acoperă, în mod obişnuit, sensul de „ultimă", într-o serie de atitudini sau opţiuni existenţiale. Romancierul a adăugat adjectivului, probabil, şi semnificaţia de importanţă majoră sau valoare definitorie pentru fiinţa umană aflată în procesul desăvârşirii sufleteşti.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, Ştefan Gheorghidiu se situează în mod inconştient în contextul unui permanent act / drum de cunoaştere şi îşi exprimă teama neparticipării („de la care să lipsesc...") la o „experienţă definitivă", pe care o înţelege ca esenţială, emblematică şi cea din urmă.

c. ***Ilustrează conceptul de* autor, *ţinând seama de specificul operei literare citate.***

AUTORUL = creatorul unei opere artistice:
= instanţa auctorială care poate fi marcată sau nu în contextul scriiturii

După G. Genette, *autorul* se poate confunda cu naratorul (în povestirea factuală); poate fi definite de narator (în povestirea ficţională, în care veridicitatea nu e asumată de autor); autorul poate fi narator şi personaj (ca în autobiografia canonică); *autorul* poate fi acelaşi cu naratorul, dar diferit de personaj (ca în povestirea istorică); în sfârşit, *autorul* este diferit de narator şi de personaj (autorul nu este nici narator, nici personaj, dar naratorul este şi personaj).

Scanned with OKEN Scanner

MARIN PREDA

▶ Subiectul nr. 1

"În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii, viața se scurgea aici fără conflicte mari [...]

În următorii ani gospodăria țărănească continuă să se ruineze. Moromete intră într-o lungă stare depresivă din care n-avea să fie scos decât de marile zguduiri care se apropiau. Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial: timpul nu mai avea răbdare."

(*Marin Preda,* **Morometii, I**)

a. Numește și comentează una dintre temele romanului* Morometii, *evidentă în fragmentele citate.

Roman al familiei și al colectivității rurale, *Morometii* oferă, în formula monografiei, imaginea satului românesc din Câmpia Dunării, într-un moment de răscruce a istoriei.

Anticipat de exercițiul nuvelistic (*Întâlnirea din pământuri*), universul morometian, ca organizare umană și atitudine față de viață, se constituie într-un simbol al existenței țărănești – calmă și disimulată – și se continuă în *Marele singuratic* și *Delirul*. Sintagma „gospodăria țărănească" din fragmentul citat face trimitere la tema socială a romanului și, implicit, la acest univers uman care-i dă titlul. De altfel, subiectul primului volum se concentrează în jurul familiei Moromete, iar al celui de-al doilea este consacrat colectivității sătești. Proiectată pe fondul unei imagini de ansamblu, anume satul Siliștea-Gumești, gospodăria Morometilor reflectă, în mic, trăsăturile unei lumi arhaice, contribuind la conturarea caracterului monografic al romanului. Plecarea și întoarcerea de la câmp, pregătirea secerișului, cina familiei, sărbătorile, ierarhia interioară, conflictele sunt elemente care înscriu imaginea gospodăriei într-un tipar străvechi, într-o ordine care la începutul romanului părea imuabilă, cu mult diferită de ceea ce oferiseră creațiile anterioare ale prozei de factură rurală: „Tipologia este, ca la Slavici și Rebreanu, țărănească, totuși câtă deosebire! Sufletul rural este acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială [...] Marin Preda înlătură acest mecanism simplu, previzibil, mișcat mai mult de instincte și face din țăranii săi indivizi cu o viață psihologică normală, apți prin aceasta a deveni eroi de proză modernă." (Eugen Simion). „Sub semnul realismului complex" (Liviu Leonte), romancierul face din aria Morometilor un teritoriu al dramelor, al împlinirilor și al destrămărilor, ținând de permanențe ale naturii umane. Raportată la problema timpului, familia este surprinsă „sub un clopot cosmic", atunci când „timpul era foarte răbdător cu oamenii" și „stă pe un vulcan", când durata se precipită.

Scanned with OKEN Scanner

Pe parcursul romanului, temporalitatea este suport pentru mitul istoriei, pentru lumea de tip arhaic în care a crezut Moromete, înainte de a deveni – *în mod tragic – un rege fără de regat.*

b. Prezintă semnificația finalului primului volum al romanului.

Finalul primului volum al romanului *Morometii* apare precum confirmarea unei farse a timpului. Așezat pe „piatra albă de hotar", cu capul în mâini, Moromete are revelația că viața, istoria l-au înșelat, că a crezut degeaba în „vechi bucurii" și în valorile unei lumi care stătea să se scufunde: „Moromete însă era departe de a fi rupt de lume și venise aici tocmai pentru că se simțea îngropat în ea până la gât și voia să scape. Înțelegea că se uneltise împotriva lui și el nu știuse – timpul pe care îl crezuse prieten și lumea pe care o crezuse prietenă și plină de daruri ascunseseră de fapt o capcană (fâlfâirea înceată a amenințărilor, întinderea lor de-a lungul anilor și de aici credința în fărâmițarea și dispariția lor) – iar lumea, trăind în orbire și nepăsare îi sălbăticise copiii și îi asmuțise împotriva lui". Acesta este Moromete de la sfârșitul primului volum, iar starea lui de spirit, numită de autor „sumbră și trufașă", anunță o mare prăbușire umană și socială.

Într-un ultim conflict cu Nilă și Paraschiv, Moromete se dovedește violent, „de nerecunoscut", lovește pe cel din urmă și rostește cu atâta durere reproșuri („Bolnavule de avere!"), încât destrămarea familiei apare irevocabilă, iar el se conturează ca personaj tragic. În răspunsul dat lui Nilă este concentrată toată suferința acumulată în timp, de un om care luptase zadarnic să-și păstreze pământul și familia: „O, mi-e sufletul plin de bucurie (...) Mă duc să mă laud". Și s-ar părea că acolo unde se dusese să se laude, își lăsase pentru totdeauna bucuria, jovialitatea, masca glumeață, spiritul viu, obiceiul contemplației superioare și se întorsese cu un suflet învins, al cărui semn distinctiv era tăcerea. Prezent altădată pretutindeni, Moromete lipsea acum de peste tot: din poiană, de pe stănoagă, de pe prispă, doar chipul său de lut mai păstra amintirea vechilor adunări.

Ultimele sintagme ale volumului consemnează această absență și încheie simetric textul, cu reflecția despre timp. Într-o structură epică riguroasă, M. Preda cuprinde drama unui țăran, în ale cărui calcule intrau „fonciirea, rata anuală la bancă, datoria lui Aristide și taxele de internat ale lui Niculae", omițându-se faptul că timpul ar fi putut să nu mai aibă răbdare.

***c. Ilustrează conceptul operațional de* gen epic.**

GENUL EPIC = genul literar în care scriitorul își exprimă indirect gândurile, sentimentele, viziunea artistică, folosind medierea acțiunii și a personajelor.

Specii: balada, basmul, epopeea, fabula, legenda, parabola, poemul eroic, povestirea, schița, nuvela, romanul.

*

* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

"Dar cu toată aparenţa sa de nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârşea."

(Marin Preda, **Moromeţii, I)**

a. Motivează schimbarea de comportament a lui Ilie Moromete, exprimată în fragmentul citat.

Unul dintre cele mai deosebite personaje din literatura noastră, obiect al glosărilor şi al interpretărilor critice, Ilie Moromete ilustrează, prin destinul său, moartea unei lumi străvechi, dispariţia unei clase tradiţionale.

Deşi este prezentat ca esenţă singulară, eroul romanului întruneşte în mentalitatea şi conduita sa caracteristicile unei categorii, pare să se fi născut o dată cu lumea şi dispare cu ea.

"Moromeţii stau sub un clopot cosmic şi drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor ... Omul liniştit şi ironic – Ilie Moromete – stă, totuşi, pe un vulcan". (Eugen Simion). Fragmentul citat consemnează tocmai consecinţele iminenţei izbucnirii, semnele atitudinale ale unui fapt anticipat prin secvenţele narative, cum ar fi tăierea salcâmului. Conştientizând, în cele din urmă, drama destrămării familiei, Moromete constată că aceasta este simultană cu dispariţia satului arhaic şi se vede silit el însuşi să se transforme sub imperiul noilor realităţi ale istoriei. Individul creator, contemplativ şi persiflator trebuia convertit neapărat şi rapid în omul social, cu abilităţi noi, iar această transformare echivalează cu o moarte lentă. Aflat mereu în contradicţie cu spiritul epocii, eroul alunecă într-o stare de criză, după ce realizează că fiii cei mari refuză ordinea lucrurilor pe care el luptase s-o păstreze. Fuga băieţilor este un eveniment crucial pentru el, o sfidare la adresa unei lumi, nu a lui Moromete, ca tată sau individ, şi acest fapt îl determină „să-şi schimbe firea", să nu mai vadă cum „cei care îl duşmăneau se potoliră sau îl uitară". Din moment ce reperele valorice la care se raporta existenţa sa de până atunci sunt negate, Moromete renunţă la starea contemplativă, pentru că aceasta îşi pierde obiectul. Lipsită de calitatea ei de spectacol, lumea nu-l mai conţine şi „din Moromete cunoscut de ceilalţi rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu şi care acum privea însingurat de pe poliţa fierăriei lui Iocan la adunările care încă mai aveau loc în poiană ...".

Aparenţa sa de nepăsare ar putea fi o reminiscenţă din arta disimulării, iar cele două forme verbale „nu mai fu văzut" şi „nu mai fu auzit" descriu retragerea tristă a eroului într-un regat sufletesc, deoarece „timpul nu mai avea răbdare". Esenţa şi cauzalitatea acestei schimbări de atitudine sunt surprinse de Eugen Simion astfel: „Drama lui nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine întâi, dintr-un simţ înalt al paternităţii rănite. Nu faptul de a-şi pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-şi pierde fiii şi liniştea care-l face să privească existenţa ca un spectacol superior. Lipseşte din meditaţia lui disperarea joasă".

Cu această schimbare de comportament a lui Moromete, încheie autorul primul volum al romanului, urmând să portretizeze un personaj care-şi trăieşte cu demnitate singurătatea,

Scanned with OKEN Scanner

fără să-şi piardă *trufia gândului* şi *a cuvintelor*: „Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă".

b. Interpretează semnificaţia ultimei propoziţii a textului de mai sus.

Personajul al cărui prototip a fost Tudor Călăraşu – tatăl autorului – „simbolizează lumea ţărănească în valorile ei durabile", cum observa Eugen Simion şi oferă o înţelegere a vieţii total diferită de aceea a eroilor-ţărani din literatura română.

Cum are un dar neobişnuit de a sesiza esenţele, de „a vedea lucruri care lor le scăpau", Ilie Moromete deţine supremaţia unei lumi, la care puţini au acces. Această abilitate conceptual-lingvistică îl situează în centrul tuturor şi îi oferă privilegiul de a se desprinde din timpul istoric şi de a trăi, într-un timp interior bucurii profunde: contemplarea lumii, păstrarea unităţii familiei, plăcerea ironizării celorlalţi. „Lupta pentru apărarea vechilor bucurii" se sfârşeşte în momentul prăbuşirii unui sistem de valori, care îi atrage eroului atenţia că tradiţia poate fi înlocuită prin „beneficiu", averea individului prin proprietatea „colectivă" şi existenţa familială cu cea independentă. Aceste transformări se precipită, îl asaltează pe Moromete şi îl determină să renunţe la credinţa într-un cod existenţial care nu se mai verifica în prezentul istoric.

Selectate din episoade semnificative, „vechile lui bucurii" însemnau: discuţiile din poiana fierăriei lui Iocan, ceasurile de visare de pe stănoaga podiştei, drumurile încărcate de mari speranţe la munte, senzaţia că lumea este controlabilă, dialogul cu oameni inteligenţi (care „merită să-i asculte gândurile"), precum Cocoşilă, dominaţia exercitată prin ironie. Acestea erau garantate de păstrarea lotului de pământ primit după război şi de independenţa de acţiune. Pentru a achita fonciirea, rata la bancă şi şcoala lui Niculae duce o luptă care, un timp, are un obiect definit; fuga băieţilor, vinderea unui lot, tăierea salcâmului echivalează cu anularea ţintei, ceea ce face ca lupta lui să nu mai aibă rost. Este o formă de capitulare care se distinge chiar şi în timbrul vocii: „glasul lui picură liniştit şi încet" sau „glasul lui devine turbure şi însingurat" – semn că nu mai voia şi nu mai putea să lupte pentru „vechile lui bucurii".

c. Ilustrează conceptul operaţional de* naraţiune, *apelând la romanul* Moromeţii, *de Marin Preda.

NARAŢIUNEA = o modalitate de expunere, specifică genului epic.
= relaţia autor-narator-personaj-acţiune surprinsă într-o succesiune de momente ale subiectului, redate prin alternanţă, înlănţuire sau inserţie.

*
* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

"Moromete avea uneori obiceiul – semn de bătrâneţe sau poate nevoia de a se convinge că şi cele mai întortocheate gânduri pot căpăta glas – de a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele case şi de a vorbi singur."

(Marin Preda, **Moromeţii, I)**

a. Exprimă-ţi opinia despre semnificaţia obiceiului personajului Moromete „de a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele case şi de a vorbi singur".

„Cel din urmă ţăran" – cum îl numeşte Nicolae Mnaolescu în *Arca lui Noe*, este un personaj definit prin comportament, dar mai ales prin limbaj. Cuvintele, tonul-capcană, subtilităţile lexicale („istoria cu studiile", „noi obişnuim" sau „ocupaţiunea ta mintală ... este la alte prostii ...") fac parte dintr-o magie a comunicării pe care o deţine Moromete şi o probează în împrejurările cele mai importante ale existenţei lui.

„Narator simbolic" (Eugen Simion), personajul romanului transpune conţinutul faptic al vieţii în forma relatării specifice, astfel încât auditoriul ascultă, vrăjit de oralitatea povestitorului, o istorie despre comerţul cu porumb la munte, sau o parabolă al cărei conţinut îl oferise, schematic, Scămosu. Relatarea, plăcerea spunerii sunt pentru el o strategie a dominaţiei, o garanţie a persuasiunii.

Însă, cu tot acest dar al cuvântului care face lumină, comunicarea lui Moromete cu ceilalţi este o iluzie şi, implicit, o cauză a dramei. Întrebat odată de ce vorbeşte singur, el răspunde că „asta e din pricină că nu are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile". Lipsa unui interlocutor pe măsură îl determină să caute singurătate şi să schimbe replica în monolog. Perechea de dialog a lui Moromete nu există nici măcar în imaginar şi atunci eroul este nevoit la o repliere în sine însuşi pentru a se lămuri deplin. „În grădină" sau „prin spatele casei" este dublul său vegetal, salcâmul, a cărui verticalitate îi întreţine o vreme iluzia că trăieşte un timp benefic. Lui Moromete îi place viaţa ca miracol oferit individului spre contemplare, iar această voluptate îi revelează adevărul că oamenilor prea angajaţi în actul existenţial le scapă lucrurile esenţiale ale vieţii. Fără a fi un ins inactiv, el conştientizează că viaţa autentică este înăuntrul său şi singurul glas care nu înşală este cel al gândului. Retragerea lui „pe undeva" nu înseamnă neapărat refuzul participării la derularea evenimentelor sau la viaţa care-i conţine pe ceilalţi, ci echivalează cu o lipsă temporară în timpul colectivităţii şi o fiinţare exclusivă în timpul său interior. Autorul ambiguizează voit cauza izolării – „semn de bătrâneţe sau poate nevoia ... " -, însă consistenţa eroului demonstrează că aceasta este un semn moromeţian al naturii lui. De altfel, când se vede nevoit să se retragă pentru totdeauna dintre oameni şi cuvinte, Moromete îşi comentează în stil specific ultimele clipe: „Mi-e bine, nu mă doare nimic, *dar nu prea mai sunt conştient*".

b. Realizează un portret al lui Ilie Moromete, pornind de la fragmentul de mai sus.

Ilie Moromete este un personaj excepţional, al cărui destin exprimă moartea unei lumi tradiţionale şi se dezice de tradiţia literaturii de factură rurală.

Scanned with OKEN Scanner

Intrând în carte cu o biografie deja formată, eroul se conturează ca prezență narativă cu fiecare secvență a epicului, astfel încât finalitatea artistică este aceea a unui portret în mișcare. Suma datelor acumulate pe parcursul romanului propun un „țăran filosof", pentru care pământul reprezintă posibilitatea de a fi liber și a contempla lumea ca spectacol. Moromete este o esență scindată în două chipuri, disimularea reprezentând o formă tragică de dedublare. El, cel autentic, trebuie mereu dedus, citit altfel, precum tâlcul unei parabole. Artist desăvârșit al disimulării, eroul câștigă dominația asupra celorlalți („ca să se mire proștii!") și pierde exprimarea nereținută a afecțiunii pentru fiul cel mic: „Pentru întâia oară Moromete nu putea scăpa de un sentiment de vinovăție care își scotea capul de câte ori se uita și vedea ochii mari și aprinși și chipul galben-negru al băiatului". Există înseși momente când, obosit de masca ce i-a devenit a doua natură, se retrage „pe undeva", pentru a vorbi singur, știind că față în față cu gândul lui, nu poate fi vulnerabil.

Două sunt iluziile care provoacă drama eroului: *credința naivă în posibilitatea comunicării și păstrarea pământului ca valoare în sine.* „Ciudatul dar" de a vedea lucruri deosebite acolo unde alții nici nu le sesizează îl ridică pe Moromete deasupra concretului, a obișnuințelor rurale, dar nu-i atrage admirația ori înțelegerea familiei. Copiii lui nu-i înțeleg „suceala" și calmul, iar soția sancționează aspru acest fapt, considerându-l un cusur grav: „Ești mort după ședere și tutun!". Așadar, drama lui nu este de ordin economic, ci moral, este vorba despre idealismul țărănesc învins de o nouă ordine socială. Tristețea și singurătatea lui Moromete, „așezat pe piatra albă de hotar", derivă din faptul că familia lui nu-i prețuiește eforturile, iar prăbușirea vechilor valori îl silesc să fie „ultimul țăran".

Evoluția personajului stă sub semnul tragismului și acest fapt este anticipat de scena tăierii salcâmului. Leit-motiv al primului volum, salcâmul este dublul vegetal al lui Moromete, simbol al unității și statorniciei familiei, expresia verticalității în plan moral, semn al trecutului păstrat în precaritatea prezentului. Căderea arborelui este echivalentă cu dispariția logosului, cu retragerea lui Moromete din spectacolul lumii: aria pustie a Moromeților este ca și imaginea uliței sau a adunării duminicale lipsită de savoarea dialogului moromețian.

În contextul lumii rurale și al familiei, Moromete este un om neobișnuit, inteligent și ironic, fiind analist și tenace în arta spectacolului, în permanentă contradicție cu istoria și curentul de opinie al colectivității. La început acest contrast este o sursă de umor (întrebat de Țugurlan de ce nu-i poartă pică, fiindcă l-a înjurat, el răspunde: „Atunci m-ai combătut, asta e altceva"), însă pe parcurs, discrepanța se acutizează și provoacă o stare de criză: „Mi-e sufletul plin de bucurie, Nilă, (...) mă duc să mă laud".

Personajul creat de Marin Preda este o pace aparentă și un război interior, mimarea tihnei și trăirea neliniștii. Principiul patriarhal al conservării proprietății, care altădată îi garanta libertatea de acțiune și gândire, nu se mai verifică în prezentul fiilor săi și îi convertește „starea de boier" în disperare mută. Cel mai bine îi surprinde imaginea Niculae: „credea că el e centrul universului și cum le aranjează el așa e bine, toată lumea trebuie să-l asculte". Din trufia acestui om deosebit în toate, memoria afectivă a fiului păstrează „imaginea turburată de plâns (...) care reveni iarăși în același loc sub aceiași salcâmi ai curții ..." și îi revelează neputința de a opri chipul drag, care și în viață s-a ascuns în spatele măștii: „Tată, unde te duci? strigă Niculae iar, de astă dată însă foarte încet și făcând să se topească în el cu un efort suprem plânsul care îl îneca".

Scanned with OKEN Scanner

„Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă", spune despre sine personajul pe care lectorul îl percepe *ca povestitor la hanul istoriei*, scrutând un orizont „dincolo de nisipurile" înşelătoare ale lumii noi şi contemplându-şi coroana de spini într-un regat pierdut în Câmpia Dunării şi într-un timp care nu mai are răbdare cu oamenii.

c. Precizează rolul* conflictului *într-un text epic, ilustrându-l cu elemente din romanul citat.

CONFLICT = prezentarea contrastului dintre interesele şi pasiunile personajelor dintr-o operă literară.

În permanent conflict se află, în cuprinsul romanului *Moromeţii*, Guica şi fratele său. Aceasta ar fi vrut ca Moromete să nu se mai căsătorească, să-i îngrijească băieţii şi gospodăria şi să evite astfel singurătatea şi grijile bătrâneţii. Cum lucrul acesta nu se întâmplă, Guica se transformă într-o intrigantă, cultivând starea de nemulţumire a băieţilor şi ura lor faţă de mama vitregă.

Într-un plan mai larg, un conflict este reperabil între ordinea vechilor valori în care crede Moromete şi noul tip de proprietate, reprezentat şi teoretizat de Niculae.

Oricum ar fi interpretate, aceste disensiuni asigură autenticitatea şi fluenţa epicului, substanţa cărţii.

*

* *

▶ Subiectul nr. 3

„Când se isprăvi jocul miresei, Briceag începu o someşană piperată, în care se amestecară bătrânii cu tinerii. Ion jucă iar cu Florica şi în vălmăşagul asurzitor se pomeniră curând aproape de uşă, unde era mai întuneric. Nu deschisese gura nici unul din ei; fata chiar nici nu îndrăznea să-l privească în ochi; el însă fierbea şi-şi încleştase degetele în şoldurile ei pline, uitând de tot pe Ana, închipuindu-şi că Florica e mireasa lui... Deodată, apoi îi şopti răguşit, cu ochii înflăcăraţi:
- Numai tu mi-eşti dragă în lume, Florică, auzi tu? ... Auzi?"

(Liviu Rebreanu, **Ion**)

a. Stabileşte o legătură între evenimentul prezent şi substituirea Anei cu Florica, produsă în mintea lui Ion.

Fragmentul citat este selectat din scena nunţii, argument monografic al romanului, dar şi structură anticipativă pentru evoluţia ulterioară a eroului.

Este ştiut faptul că Ion iubise pe Florica, dar luase de nevastă pe Ana, fiindcă avea pământ şi acest fapt venea în întâmpinarea ambiţiei sale de a se îmbogăţi. Eroul are chiar trufia unei alegeri raţionale, pe care autorul o subliniază printr-o incursiune în psihologia

Scanned with OKEN Scanner

acestuia: Ion se sancționează pentru slăbiciunea de a fi gândit că „pentru o muiere" ar fi putut să se abandoneze sărăciei și resemnării. Cu voință și perseverență, el își reprimă pentru o vreme, dragostea pentru o femeie, deoarece crede că patima pământului o întrece.

Chiar în momentul nunții pare să realizeze că obținerea pământului râvnit nu-l împlinește deplin, că existența sa este „o someșană piperată", unde este nevoie de un vârtej în care să se abandoneze cu dăruire și deopotrivă două ființe. Romancierul notează că „Ion jucă iar cu Florica", tocmai pentru a face loc ideii substituirii unei prezențe feminine cu alta, fapt ce se conturează limpede în mintea și sufletul eroului. Cum „Ana, cu sarcina ei, s-ar fi ostenit prea tare", jocul miresei i-a revenit Floricăi, drușca întâi, după obicei. Nu este întâmplătoare această înlocuire, dacă se ține seama de mersul ulterior al evenimentelor, care vor confirma nevoia imperioasă a eroului de a se elibera de prezența supărătoare a Anei și de a rămâne cu chipul frumos al Floricăi. Imaginea adevăratului cuplu este evidentă pentru oricine, chiar și pentru nevasta uitată într-un ungher, departe de a înțelege ce avea să urmeze: „în vremea aceasta Ana ședea pe laviță, rușinată că n-a putut juca ea, geloasă puțin că Ion ar fi strâns pe Florica mai tare decât ceilalți și totuși mulțumită, plutind parcă într-un nour de fericire atât de mare că se simțea răsplătită pentru toate suferințele".

„În vălmășagul asurzitor" și „aproape de ușă, unde era mai întuneric", Ion se simte ferit de privirile celorlalți și, „uitând de tot pe Ana", își închipuie că aceasta este nunta lui cu Florica, ba mai mult, că obținând pământurile, n-a pierdut dragostea. De fapt, sufletește, el nici n-o abandonase, iar partea a doua a romanului îi va confirma întâi lui, apoi Floricăi, tocmai această stare de lucruri și de sentimente. Dragostea lui este un joc nupțial întrerupt, s-ar putea spune; încercările lui următoare sunt eforturi de a relua acest dans și de a reîntregi perechea la care s-a simțit nevoit să renunțe. Dacă în final, eroul este ucis de George, din răzbunare și gelozie, aceasta este doar o suprimare fizică a personajului. Ion este un învins tragic, pentru greșeala de a nu fi ales cu inima, pentru îndrăzneala de a-și fi refuzat femeia sortită, de a se fi ridicat deasupra împlinirii care i s-a părut – într-un dans – prea la îndemână.

b. Comentează declarația pe care Ion o face Floricăi: „- Numai tu mi-ești dragă în lume, Florică, auzi tu? ... Auzi?", referindu-te la evoluția personajelor.

Senzația de abandonare în iureșul dansului îi creează eroului iluzia unei libertăți temporare, în virtutea căreia se poartă ca un îndrăgostit și face declarații miresei închipuite.

Date fiind circumstanțele, personajul în cauză pare a uita de noua convenție socială în care va fi prins și nu-și reprimă atracția pentru fata, a cărei înfățișare îl face să șoptească „răguşit, cu ochii înflăcărați: - Numai tu mi-ești dragă în lume ...". Sunt concentrate în această mărturisire o pasiune reaprinsă, dar și teama de a o pierde pe această ființă asupra căreia știa că nu mai are nici o putere. Adverbul restrictiv „numai" ar putea sublinia intenția lui Ion de a se disculpa: el vrea ca Florica să știe că nu dragostea a fost motivul căsătoriei lui. Insistența interogațiilor („auzi tu? ... Auzi?") trădează nevoia flăcăului de a oferi fetei iubite o certitudine, fie și de natură afectivă, pentru a fi el însuși sigur de reciprocitatea sentimentelor. Semnificativ este faptul că Florica nu răspunde, ci „se înspăimântă și se uită rușinată împrejur", iar multe din faptele următoare ale eroului sunt evidente sau subtile încercări de a o întreba dacă îi *aude* „glasul iubirii".

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, se poate afirma că această declaraţie este un argument pentru caracterul plauzibil al personajului, această slăbiciune – fie şi preţ de o someşană – făcându-l mai uman şi salvându-l de la o evoluţie unilaterală.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* gen epic, *pornind de la romanul* Ion, *de Liviu Rebreanu.

GENUL EPIC = unul dintre cele trei genuri literare, în care autorul îşi exprimă indirect concepţia artistică, gândurile şi sentimentele, cu ajutorul acţiunii şi al personajelor din opera creată.

Argumentele, potrivit cărora romanul *Ion* aparţine genului epic, sunt următoarele:

- existenţa unei acţiuni distribuite pe două planuri narative;
- prezenţa unor personaje cu grad diferit de implicare în desfăşurarea evenimentelor;
- folosirea unei modalităţi dominante de expunere, naraţiunea, fără a ignora ponderea celorlalte (descrierea şi dialogul);
- prezentarea lumii nou-create în spaţiul romanesc din perspectiva unui autor omniscient şi omniprezent;
- impunerea unui mesaj ultim al textului prin intermediul faptelor şi personajelor; lumea satului poate fi spaţiul desfăşurării unor dramatice energii.

* * *

▶ Subiectul nr. 4

„Sub sărutarea zorilor, tot pământul crestat în mii de frânturi, după toanele şi nevoile atâtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi trăieşte. Porumbiştile, holdele de grâu şi de ovăz, câmpiştile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, şuşoteau, fâşâiau, vorbind un grai aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai binevoitoare şi roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului: - Cât pământ, Doamne! ...”

(*Liviu rebreanu*, **Ion**)

a. Comentează relaţia personaj-pământ, aşa cum reiese din textul de mai sus.

Ion este mai mult decât un roman cu temă socială, este „un poem epic, o capodoperă de măreţie liniştită”, cum, potrivit, îl defineşte George Călinescu.

Monografie a satului transilvănean şi a unui destin exemplar, romanul lui Liviu Rebreanu propune imaginea a două patimi care-şi dispută acelaşi suflet: dragostea şi setea de

Scanned with OKEN Scanner

înavuţire – aspecte ce dau titlul celor două părţi ale structurii romaneşti, *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*.

Fragmentul citat face parte din capitolul al II-lea, *Zvârcolirea*, al primei secţiuni narative, şi consemnează una dintre obişnuinţele care dau sens vieţii ţărăneşti: cositul. În răcoarea dimineţii, Ion cuprinde cu privirea fâneaţa pe care urmează s-o cosească şi se simte deja înrobit de frumuseţea locului: „Simţea o plăcere atât de mare, văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui". Dar gândul că tatăl său nevrednic a irosit pământurile, zestrea mamei, îi umbreşte bucuria contemplaţiei şi-l determină să murmure, oftând: „- Locul nostru, săracul!..."

Secvenţa menţionată are în centru relaţia om-pământ, prezentată în chip singular şi din perspectiva autorului omniscient. Imaginea pământului îi apare lui Ion supradimensionată, dominanta ei fiind foşnetul, muzicalitate stranie generată de prezenţa unui suflet în toate elementele naturale: „porumbiştile, holdele de grâu şi de ovăz, câmpiştile, grădinile, casele, pădurile ..." Lumina şi „zumzetul" locurilor se aprind „din ce în ce mai biruitoare şi roditoare" în mintea şi sufletul protagonistului, în asemenea măsură că îi revelează posibilitatea de a stăpâni pământul râvnit. „Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l" – notează romancierul şi justifică, astfel, titlul şi tema primei părţi.

Pentru a sugera reacţia eroului la frumuseţea aproape sfidătoare a pământului, Liviu Rebreanu recurge la analiza psihologică, surprinzând ineditul trăirilor sufleteşti. În genul liric, natura contemplată ar fi generat imagini expresive, nostalgice sau încântătoare; în cazul acestei creaţii epice, spaţiul sărutat de zori îl umileşte pe erou prin grandoare. Pământul privit este numit „uriaşul", iar eroul se simte în faţa lui „mic şi slab cât un vierme" sau „ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place". Lanurile, răzoarele, marginea pădurii îl sfidează şi îl îndârjesc în ambiţia lui, îl provoacă să lupte pentru a le simţi ale sale. Cele două comparaţii subliniază sentimentul umilinţei şi îl motivează în dorinţa sa de a depăşi condiţia neînsemnată a viermelui şi a frunzei. De altfel, senzaţiile pe care le resimte eroul sunt contradictorii („Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului."), fiind vorba despre umilinţă, dar şi despre teama cu privire la ceea ae ar trebui să facă pentru a-şi înfrânge nimicnicia.

b. Explică, prin raportare la roman, semnificaţia suspansului: „- Cât pământ, doamne! ..."

Personajul, despre care Nicolae Balotă spunea că este *un posedat al posesiunii*, reprezintă, exponenţial, drama ţăranului fără pământ, dar cu o voinţă de muncă/luptă enormă. El ştie că în lumea satului în care trăieşte oamenii devin respectaţi doar în măsura în care gospodăria lor este întemeiată. Aceasta este devenirea pe care şi-o doreşte Ion, fapt ce constituie şi traiectul evoluţiei narative.

Exclamaţia reţinută şi plină de suferinţă marchează începutul unei lupte înverşunate pentru a obţine ceea ce crede protagonistul că-i dă demnitate şi rost. Altfel spus, în „suspinul prelung" este numită explicit motivaţia devenirii, pretextul grav al faptelor ulterioare. Punctele de suspensie permit lectura posibilă a sintagmei astfel: „Cât pământ, Doamne! ... şi nu-i al meu", realitate care îl ispiteşte cu gândul de a fi stăpân.

Într-un alt unghi al interpretării, poate fi întrezărită relaţia omului simplu cu divinitatea. Credinţa în Dumnezeu este o componentă esenţială a spiritualităţii ţărăneşti, astfel

Scanned with OKEN Scanner

că vocativul „Doamne" comunică tocmai raportarea oricărei stări sau realităţi la o prezenţă superioară, martor al existenţei individului. De remarcat este ordinea termenilor din cuprinsul exclamaţiei: întâi este numit „pământul" – obiectul patimei – şi-apoi instanţa căreia, subtil, îi împărtăşeşte suferinţa. Topica „Doamne, cât pământ! ..." ar fi fost improprie ierarhiei valorice pe care şi-o face şi o respectă eroul rebrenian. Relaţia profan-sacru este departe de a-l defini pe Ion, deoarece el este irevocabil menţinut în sfera dorinţei de a avea totul. Până înţelege că cele două glasuri ale fiinţei lui *nu sunt substituibile* şi nici suficiente pentru a exista exclusiv, eroul este deja destrămat de forţa cu care ele îl acaparează.

Exclamaţia aceasta, cu o puternică forţă aluzivă, este punctul din care porneşte lupta unui erou exemplar, pe care E. Lovinescu îl caracteriza în termenii următori: „Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă: *nimic nu-i rezistă* ..."

c. Ilustrează conceptul operaţional de compoziţie, referindu-te la romanul* Ion, *de Liviu Rebreanu.

COMPOZIŢIA = alcătuirea, componenţa unei opere artistice;
= ansamblul de teme şi motive care conferă operei un caracter autonom şi specific.
= se deosebeşte de conceptul operaţional de *structură*, deoarece aceasta din urmă denumeşte ansamblul de tehnici narative utilizate: segmentarea fluxului epic, planurile relatării, artificiile de simetrie arhitecturală.

Imaginea satului ardelenesc în toată complexitatea lui, tema socială şi cea erotică, viaţa şi moartea, izbânda şi eşecul, sărbătoarea (motivul horei sau al morţii) şi obişnuitul existenţei (scenele de familie), trăirile extatice şi mimarea temporară a unui comportament (adoraţia pământului şi ideea seducţiei), conotaţiile ritualice ale unor secvenţe de viaţă (secerişul, luarea unei brazde dintr-un ogor vecin, îngenuncherea şi sărutarea pământului) şi sugestia unei lumi aflate sub incidenţă divină („Peste drum, pe crucea de lemn, Hristosul de tinichea, cu faţa poleită de o rază întârziată, parcă-i mângâia, zuruindu-şi uşor trupul în adierea înserării de toamnă") – toate acestea sunt aspecte care formează *compoziţia* romanului *Ion*, de Liviu Rebreanu.

*
* *

▶ Subiectul nr. 5

„Atunci Apostolul fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ţintuit cu puţine stele întârziate. Crestele

Scanned with OKEN Scanner

munţilor se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaş cu dinţii tociţi. Drept în faţă lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol îşi potrivi singur ştreangul, cu ochii însetaţi de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Îşi simţi trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

- Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol ... Apostol ... Apostol ..."

(Liviu Rebreanu, **Pădurea spânzuraţilor**)

a. Comentează trăirile lui Apostol Bologa, condamnat la spânzurătoare, având în vedere detaliul referitor la „ochii însetaţi de lumina răsăritului".

Prin romanul *Pădurea Spânzuraţilor*, Liviu Rebreanu deschide seria scrierilor de factură psihologică, făcând loc, în paginile cărţii, unei drame de conştiinţă.

Personajul central, Apostol Bologa, este expresia unui spirit în derivă, surprins de autor între certitudinea datoriei împlinite şi izbăvirea prin moarte. Dacă iniţial, eroul avea conştiinţa împăcată că semnând condamnarea lui Svoboda a pedepsit un dezertor, finalul romanului înseamnă ieşirea lui de sub tortura unui complex de culpabilitate şi asumarea unei pedepse identice cu aceea aplicată cehului.

Deşi ştie despre ameninţarea lui Varga, Bologa dezertează tocmai din sectorul lui; cu toate că Ilona se oferă să-i fie călăuză, el refuză acest fapt şi ia asupra sa hărţi şi documente, fără să aibă nevoie de ele, tocmai pentru a se situa, indiscutabil, în sfera unei culpe grave. Apostol avea nevoie de aceste riscuri pentru a retrăi senzaţiile lui Svoboda, pentru a se purifica – printr-o suferinţă similară – de sentimentul vinovăţiei şi pentru a putea vedea „lumina răsăritului".

Secvenţa citată face parte din finalul romanului şi este concepută de autor într-o manieră voit simetrică, pentru a marca un transfer de esenţă între acuzatul iniţial şi acuzatorul unei conştiinţe în permanentă şi tragică prăbuşire. Gesturile, mimica, privirea senină şi sfidătoare, „dispreţuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă" sunt aidoma detaliilor pe care Apostol le reţinuse în înfăţişarea lui Svoboda.

Ceea ce trăieşte eroul în ultimele sale clipe de viaţă este revelaţia că s-a înşelat pe sine formulând postulate şi refuzând să recunoască faptul că „minciuna care salvează o viaţă de om e mai preţioasă decât toate adevărurile", după cum spune Klapka. Tot acum conştientizează că adevărata sursă a energiilor este iubirea de semeni, singura sa misiune apostolică ce i-ar garanta „strălucirea cerească". Răsăritul vestit de luceafăr reprezintă pentru Apostol mai mult decât începutul unei zile noi, el echivalează cu renaşterea lui într-o altă ordine a lumii şi de aceea se simte „împresurat de un val de iubire izvorâtă din rărunchii pământului".

Deşi deţine expresivitatea limitată şi precară a romanului realist, Rebreanu foloseşte suficiente artificii stilistice („ca o povară", „privirile zburau", „se stingea glasul") pentru a sugera desprinderea eroului de concret şi redefinirea lui în funcţie de alte repere. Ca pe tot parcursul romanului, lumina are asupra personajului o influenţă reordonatoare: „ochii însetaţi de lumina răsăritului" sunt dovada că sufletul a găsit izbăvirea, se poate detaşa de trup („îşi simţi trupul atârnând ca o povară") şi poate renunţa la o lume materială, ale cărei sunete,

Scanned with OKEN Scanner

oricum, le percepe din ce în ce mai vag („în urechi i se stingea glasul preotului"). Dacă are putere să-şi potrivească singur ştreangul înseamnă că s-a iertat pe sine şi consideră că merită iertarea „strălucirii cereşti", spre care privirile sale se pregătesc, nerăbdătoare, să zboare. În momentul în care preotul rosteşte „- Primeşte Doamne, sufletul robului tău Apostol ...", eroul se suprapune imaginii lui Svoboda şi se eliberează din „rana urâtă" a pământului.

Secvenţa citată spre analiză surprinde trăiri dintr-o succesiune oscilantă de stări şi probează preocuparea romancierului pentru a surprinde mecanismul fin al conştiinţei umane, fapt care face din text „unul dintre cele mai bune romane psihologice, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conştiinţă, un studiu metodic, alimentat de fapte precise şi de coincidenţe, împins dincolo de ţesătura logică, în adâncurile subconştientului" – cum observase Eugen Lovinescu.

b. Explică valoarea simbolică a numelui Apostol, punând-o în legătură cu destinul personajului.

Personajul central al romanului este o identitate conturată prin raportare la două tipuri de educaţie: una de factură *laică*, al cărei ecou îl va urmări mult timp prin îndemnul tatălui („Să-ţi faci datoria totdeauna şi nu uita niciodată că eşti român!") şi alta, profund *religioasă*, care explică viziunea din copilărie, regăsirea din final şi, implicit, numele.

Fiică de preot, mama sa i-a ales un nume biblic, generic aproape, fără să ştie că el va „semăna" o vreme utopia („unde-i datoria, acolo-i patria") şi în cele din urmă, iubirea aproapelui. Convinsă că cea mai bună dintre căi este viaţa în credinţă, ea aminteşte fiului matur: „- Ia seama, dragul mamei, că mâine intrăm în săptămâna patimilor ... Du-te şi tu la biserică, du-te şi nu uita pe Dumnezeu!". Şi s-ar părea că menirea ei s-a împlinit, de vreme ce Apostol îşi spune „Sufletul meu a găsit pe Dumnezeu!". Sufletul în care „desperarea rodea ca pecingenea", iar dorinţa de a crede îl făcea „curat şi primitor ca un potir" a cerut iertare, prin suferinţă, „de şapte ori câte şapte" şi s-a izbăvit.

Înţelepciunea şi seninătatea preotului Boteanu îl pun pe Bologa în armonie cu sine şi în înţelegere cu Dumnezeu. Vorbele lui îi revelează ideea salvării prin înălţare şi îl determină să le încredinţeze pe Ilona şi pe mama sa ocrotirii acestuia: „Amândouă mi-au sădit în inimă iubirea şi din iubirea lor mi-am întruchipat credinţa călăuzitoare".

Repetiţia onomastică finală („Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol ... Apostol ... Apostol") situează personajul în descendenţa acelor ucenici ai lui Isus care – sacrificându-se pentru credinţă – s-au transformat în Apostolii harului divin. S-ar putea spune chiar că eroul n-a fost de la început Apostol, el a devenit treptat, pe măsură ce a înţeles că rostul şi tainele lumii stau în iubirea de semeni.

c. Ilustrează conceptul operaţional* deznodământul, *pornind de la exemplul oferit de secvenţa de mai sus.

DEZNODĂMÂNTUL = ultimul moment al subiectului, într-o înlănţuire narativă.
= ultima secvenţă dintr-un text epic, în care se precizează

Scanned with OKEN Scanner

încheierea acțiunii și a destinului personajelor (rezolvarea conflictului).

Deznodământul romanului *Pădurea Spânzuraților* echivalează cu scena execuției lui Apostol Bologa, concepută de autor în virtutea construcției sferice, tipică pentru creațiile sale.

*
* *

▶ Subiectul nr. 6

„Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni săpau groapa, scuipându-și des în palme și hâcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios ...”

(Liviu Rebreanu, **Pădurea spânzuraților**)

a. Comentează elementele care conturează, în acest fragment de la începutul romanului, tonalitatea sumbră.

Deși este o desfășurare epică pe două planuri (unul al conștiinței și celălalt al evenimentelor de pe front), romanul *Pădurea spânzuraților* debutează descriptiv, prezentând cu migală scena care va declanșa un război sufletesc, un spectacol al „utopiilor spânzurate”.

Reperele spațio-temporale sunt destul de vagi („sub cerul cenușiu de toamnă” și „la marginea satului”), îndreptățind situarea acțiunii într-un timp al greșelilor, undeva la marginea umanității. Toate datele descrierii susțin ideea morții pe care o proiectează într-o atmosferă sumbră. Principala sugestie funebră o reprezintă „spânzurătoarea nouă și sfidătoare” cu care consonează natura: cerul este cenușiu ca un zăbranic sau „ca un clopot uriaș de sticlă” ce anunță sfârșitul, câmpia este neagră, „copacii arămii” ai toamnei par făclii care se sting încet. Până și prezențele umane sunt în acord cu aceste conotații de doliu, caporalul este „scund, negricios”, iar groparii sunt bătrâni, expresii ale capătului de drum. Imaginea gropii este comparată cu o „rană a pământului”, metaforă a întoarcerii în lut a unei ființe care a luptat cu ororile războiului. Aceste sinistre pregătiri de execuție îl așteaptă pe subofițerul ceh Svoboda, care încercase să treacă liniile frontului, cu hărți și planuri, la conaționalii săi. Din punctul de vedere al Curții Marțiale, el este un dezertor, „o rușine pentru corpul ofițeresc”, în ochii poporului său este un erou, iar din perspectivă umană, este doar un om care se întoarce în țărână „cu o privire disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă”.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea are valoare antologică prin metaforele morţii pe care le conţine, prin forţa aluzivă a termenilor („câmpia ... este *înţepată* ici-colo cu arbori arămii", de parcă natura ar subscrie fizionomiei războiului) şi mai ales prin atmosfera sumbră premergătoare execuţiei.

b. Pune în relaţie secvenţa citată cu finalul romanului.

Marile construcţii romaneşti ale lui Liviu Rebreanu au o alcătuire simetrică, fapt ce se verifică şi în cazul de faţă. *Execuţia deschide şi închide* romanul, vina, absurdul sunt aceleaşi dominante situaţionale, doar personajele diferă ca identitate şi onomastică. Judecătorul de la începutul cărţii, care găsea că, în timp de război, „o viaţă de om nu e îngăduit să primejduiască viaţa patriei", semnează condamnarea la moarte a cehului Svoboda şi nu înţelege de ce acesta din urmă refuză să se apere. Ceea ce Apostol Bologa numeşte „un dispreţ falnic" este, de fapt, demnitatea unei fiinţe umane care vede în război o farsă tragică. Atitudinea cehului o va fi înţeles Bologa abia în final, când judecătorul va fi devenit judecat, iar războiul, din „generator de energii" – spaţiu al morţii.

Similitudinile sunt evidente atât la nivelul personajelor, cât şi la cel al atmosferei. Starea spânzuratului este în mare aceeaşi, în ambele situaţii privirea reprezintă împăcarea cu sine şi sfidarea sfârşitului; gesturile eroilor sunt departe de a semnala panica (urcă pe scaun, îşi pun ştreangul, aud preotul etc.). De asemenea, o constantă stilistică este descrierea gropii: „rana pământului" – în scena iniţială – şi „pământul deschis ca o rană urâtă, gălbuie" – în secvenţa din urmă, ambele sintagme dezvoltând sugestii ale unei dureri adânci, telurice.

Tehnica folosită de romancier este cea a răsfrângerii unei secvenţe în finalul cărţii, cu schimbarea unei date esenţiale. Ceea ce vrea să sublinieze autorul prin această similitudine voită este că, în absurditatea războiului, „spânzurat" este doar un trup, *pentru spirit omul neputând imagina vreo spânzurătoare.*

c. Ilustrează conceptul operaţional de* descrierea, *folosind ca punct de plecare fragmentul de mai sus.

DESCRIEREA = o modalitate de expunere
= forma literară prin care se prezintă caracteristicile unui aspect al realităţii, fie că acesta este obiect, fenomen, personaj ori peisaj.

- descrierea în versuri: *pastel; portret*;
- descrierea în proză: *tablou; portret.*

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU

▶ Subiectul nr. 1

„Apoi ştiu eu; acuma vă strâmbaţi una la alta şi nu vă mai place catrinţa şi cămaşa; şi vă ung la inimă lăutarii când cântă câte-un valţ nemţesc. Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel, îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău."

(Mihail Sadoveanu, **Baltagul**)

a. Prezintă cele două atitudini existenţiale (a mamei şi a fiicei), care se confruntă în fragmentul de mai sus.

Romanul *Baltagul* este o capodoperă, fără care – spune criticul I. D. Bălan – peisajul literar românesc nu ar putea fi imaginat, pentru că oricine îşi poate da seama că acesta prezintă o coordonată esenţială a specificului nostru naţional, a felului nostru de-a fi, de-a gândi şi de-a reacţiona în faţa problemelor cruciale ale existenţei. Poate fi considerat „fragment de epopee, dar şi un excepţional poem al naturii şi al sufletului omului simplu".

Viaţa sufletească a oamenilor ce trăiesc în Măgura Tarcăului – mai bine spus a oamenilor de la munte – îndeletnicirile lor, obiceiurile par încremenite ca şi munţii: „Izolate de lumea din văi, rânduri după rânduri de generaţii, în sute de ani, se veseliseră de creşterea zilei şi începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boeribista, craiul nostru cel de demult, stăpâniri se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, *dar rânduielile omului şi ale stihiilor stăruiseră*".

În acest context trebuie fixat citatul dat care prezintă atitudinea Vitoriei Lipan faţă de încercările de „emancipare" ale fetei sale, Minodora.

Aceasta primise o scrisoare de la băiatul dascălului Andrei care scrisese pe plic „Domnişoara" Minodora Lipan. Femeia consideră că e ruşine să fie numită aşa, deşi fata îi atrage atenţia că aşa se spune acum.

Femeia le acuză pe toate tinerele pentru încercarea lor de a se desprinde de tradiţie, adică de a renunţa la fotă şi cămeşă (ie), la cozile împletite strâns pe cap şi la horă.

Scanned with OKEN Scanner

Mama apără tradiţia şi legea în care a trăit şi în care trebuie să trăiască şi fata ei. Încercarea fetei de a ieşi din obiceiurile nescrise, dar adânc înrădăcinate în conştiinţa muntenilor, este sancţionată drastic, mama ameninţându-şi fata cu înecarea în Tarcău.

Deşi fata nu intervine decât pentru a-i spune mamei că nu-i nici o ruşine să i se adreseze cineva cu apelativul „domnişoară", femeia o muştruluieşte nu atât pentru ce-a făcut – căci Minodora poartă, totuşi, catrinţă şi cămeşă - ci ca nu cumva să-i treacă prin cap ideea de a nu respecta legea nescrisă. În aceasta, Vitoria îşi regăseşte rădăcinile; este modul ei de a se întoarce în sine, pentru a-şi limpezi sufletul tulburat

b. Explică, valorificând textul citat, rolul „rânduielilor" în lumea romanului Baltagul.

Rânduiala are sensul de lege ce trebuie respectată; nimeni n-are voie să o calce, pentru că o asemenea greşeală se plăteşte scump. Muntenii moştenesc din tată în fiu datinile, credinţele, obiceiurile, care sunt aşa de când e lumea; nimeni nu le-a schimbat, pentru că respectarea lor înseamnă liniştea satului în care oamenii nu simţeau nevoia schimbării.

Rânduielile sunt pentru toţi locuitorii: bărbatul are grija oilor, femeia îngrijeşte casa şi ţine gospodăria, copiii sunt pregătiţi să facă ceea ce fac acum părinţii: fetele să tragă lâna în fuşalăi, să toarcă, să facă mâncare, să ţină casa curată; băieţii se duc la stâni în munte sau la iernatic, învaţă să se poarte cu bacii şi cu ciobanii. Stăpânul turmelor e cel ce face plăţile, cel ce „negustoreşte" oile, hotărând ce şi cât să vândă sau să cumpere.

Slugile primesc cele de trebuinţă de la stăpâni: tohoarcă, piele pentru opinci, căciulă şi cele necesare traiului. Ei coboară de la munte după semnele vremii care le-au arătat că vine iarna „nouru acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna".

Rânduiala cere să se respecte datinile religioase; Vitoria duce daruri frumoase la biserică, colaci, colivă, undelemn şi vin, plăteşte slujbe, merge la Sf. Ana pentru închinăciune şi pentru răspuns.

Priceperile şi deprinderile se formează în acest mod de existenţă, tăria morală se întemeiază pe legea nescrisă a tradiţiei ce nu îngăduie prefaceri de altă natură decât cele statornicite. De exemplu, atunci cânt Vitoriei i se pare că fata ei ar fi tentată să poarte bluză, să-şi pieptene părul în coc şi să danseze „valţ", o muştruluieşte aspru, ameninţând-o că o va arunca în Tarcău. „Rânduiala" îşi are rostul ei: „Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de aceste şi-n legea noastră *trebuie să trăieşti şi tu*".

În spiritul tradiţiei şi-n conştiinţa colectivă, rânduielile dau demnitate omului şi îi justifică existenţa într-un circuit al vieţii, pe acelaşi făgaş, respectând *aceleaşi vechi obiceiuri şi ritualuri.*

c. Ilustrează conceptul operaţional de* tradiţionalism, *pornind de la exemple din romanul citat.

Tradiţia este ansamblul de concepţii, de obiceiuri, de datini şi de credinţe ce se statornicesc istoriceşte în cadrul unor grupuri sociale sau naţionale şi care se transmit – prin viu grai – din generaţie în generaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiționalismul este o orientare spre tradiție, constând într-un atașament deosebit față de aceasta, manifestându-se ca tendință excesivă spre folclor, istorie, primitivism și care respinge civilizația; supraevaluează tradiția, „sufletul național, viața autohtonă".

M. Sadoveanu este adept al tradiționalismului și romanul *Baltagul* este cea mai bună dovadă. Aici, viața decurge conform obiceiurilor intrate în datină, în mod arhaic, satul Măgura Tarcăului – și nu numai acesta – fiind un exemplu de „încremenire" în tradiție. Aceasta se respectă fiind mai presus de legea scrisă. Tot ce face Vitoria este o dovadă grăitoare în acest sens: postește douăsprezece Vineri pentru a îndrăzni să se prezinte la mănăstirea Bistrița, în fața icoanei Sf. Ana, căreia îi și dăruiește o maramă; plătește slujbe pentru Nechifor Lipan, duce la biserică daruri frumoase; trece și pe la baba Maranda, vrăjitoare, deși în sinea ei nu-i convinsă că are puteri asupra necuratului; crede în vise și tălmăcește semnele: presimte nenorocirea lui Lipan, pentru că l-a visat cu spatele spre dânsa, trecând o apă mare, iar cocoșul a cântat, în prag, cu pliscul întors spre poartă, semn că cineva „va pleca" din casă.

Însuși Nechifor, când era de patru ani, bolnav fiind, a fost vândut de părinți pe fereastră, aceștia „luând preț pentru el un bănuț de aramă; vrăjitoarea care l-a descântat i-a schimbat și numele, pentru ca să nu mai fie cunoscut de moarte".

Botezul, nunta, înmormântarea susțin, de asemenea, înscrierea romanului în tradiționalism. Impresionant este ceremonialul de înmormântare: „... După porunca Vitoriei, se aflau de față trei preoți și trei oameni cu buciume; *și patru femei bocitoare* [...] două din Borca și două din Sabasa, *care știau să plângă și să bocească* mai bine. În căruța dascălului a *dus pomenile* [...] Vitoria singură umblă împrejurul slujbei, priveghind rânduielile și având la îndemână o babă cu *sulurile de pânză pentru datina podurilor* [...] *Clopotele* au început a bate; asupra zvonurilor de clopot, au venit amestecându-se *cântările buciumelor* [...] Vitoria a venit lângă cucoana Maria și a rugat-o să nu uite să ceară *vinul pentru stropit* și *găina neagră* care se dă peste groapă [...] a zvârlit și ea asupra soțului său un pumn de țărână."

Aceste pagini rămân antologice nu atât prin pitorescul descrierii datinilor – cum sunt și cele de nuntă – cât prin autenticitatea acestora.

S-a afirmat că tradiționalismul presupune și prezentarea unor obiceiuri primitive. Chiar într-o căsnicie bazată pe dragoste, cum este aceea a lui Nechifor și a Vitoriei, bărbatul își exercită, din când în când, dreptul de stăpân „Socotea numaidecât că a venit vremea să-i scoată unii din demonii care o stăpâneau. Pentru asta întrebuința două măistrii puțin deosebite una de alta. Cea întâi se chema bătaie, iar a doua o bătaie ca aceea ori o mamă de bătaie. Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată cu dracii pe care-i avea." Aceasta era „bătaia din dragoste", dar mai este și manifestarea la beție a bărbatului; Bogza, după crimă, bogat fiind, umblă numai beat, iar când vine de la crâșmă își grămădește nevasta într-un colț „ș-o bate bine", numai ca să arate că e bărbat și e în putere.

Oamenii aceștia trăiesc într-un spațiu neatins de civilizație, dar sunt legați de pământul lor arid și de casele unde tot tradiția dictează cum să fie împodobite: flori uscate, grămădite prin colțuri și-n grindă; în capătul laiței, sub perne și poclăzi, o ladă mare brașovenească înflorită cu roș; mănâncă mămăligă tăiată felii, cu brânză și ceapă, afumătură de porc cu slănină, ouă fierte, pe o măsuță joasă și rotundă, din blide de lut; în altă cămară sunt stativile pentru țesut, fușalăii de tras lâna, furca și fuioarele de tors.

Nimic din ceea ce e caracteristic vieții tradiționale nu scapă prozatorului. Toate elementele de structură emană din fondul autohton; oamenii trăiesc deopotrivă *într-o durată*

Scanned with OKEN Scanner

concretă, prezentă, şi într-o *alta mitică*, într-un *„atunci"* ţinând de tradiţii „un atunci cuviincios, purificat hieratic." (C. Ciopraga)

*

* *

▶ Subiectul nr. 2

„Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru – mai cu seamă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă şi luceşte – de cântec, de prietenie."

(Mihail Sadoveanu, **Baltagul**)

a.

Romanul *Baltagul* este „epopeea romanţată în care sufletul tenace şi aprig de munteancă al Vitoriei Lipan nu pregetă nici o oboseală până nu dă de firul întâmplărilor şi măiestria domnului Mihail Sadoveanu stă într-aceea că a conturat în trăsături omeneşti, dar fără de nici o slăbiciune, acest aspru caracter, de o voinţă aproape sălbatecă, aproape neomenească" (Perpessicius).

Dincolo de toate aprecierile făcute de critica literară: „roman al unui suflet de munteancă"; „roman de intrigă sociologică, întemeiată pe automatismul vieţii pastorale"; „epopee a poporului român, excepţional poem al naturii şi al sufletului omului simplu"; „dramă omenească ce are accent de baladă romanţată şi mister cosmic", *Baltagul* este o monografie a satului moldovenesc de munte, surprins cu îndeletnicirile, credinţele, etnografia lui, sintetizând viaţa unei întregi colectivităţi.

De la început, naratorul descrie satul Măgura Tarcăului, prezentându-i şi pe locuitori. Din „legenda începuturilor" spusă de Nechifor Lipan, aflăm că aceştia se ostenesc zi şi noapte, suind poteci „oable" şi coborând prăpăstii, iar aşezările nevestelor şi pruncilor sunt la locuri strâmte, între stânci de piatră. Dumnezeu, pentru că au ajuns prea târziu, nu a putut să le mai dea nimic din ceea ce şi-ar fi dorit: „câmpuri cu holde şi ape line", dar le-a dăruit o inimă uşoară „să vă paie toate bune; să vie la voi cel cu cetera; şi cel cu băutura; şi s-aveţi muieri frumoase şi iubeţe ."

Se pare că au căpătat darul făcut de Dumnezeu; muntenilor le plac dragostea şi beţia; ştiu să iubească şi să cinstească un pahar cu vin.

Au preluat de la natura în care trăiesc anumite calităţi: de la apele de munte *repezi* au luat *iuţeala* în mişcări şi dinamismul în acţiune; nu stau în loc, sunt mobili, pentru că aşa le cere şi îndeletnicirea lor de oieri; *au tăria* munţilor, căci rabdă suferinţa „în ierni cumplite şi-n arşiţile verii". Ştiu să se bucure de viaţă şi să-şi uite grijile când se veselesc. Moldovenii sunt *pătimaşi în dragoste* (ne amintim că Nechifor Lipan, chiar dacă mai întârzia la petreceri cu „muieri şi lăutari", se întorcea la Vitoria „ca la apa cea bună", pentru că avea în ea o putere

Scanned with OKEN Scanner

care-l atrăgea şi care o făcea să fie „deasupra tuturor") şi le place băutura, cinstindu-i şi pe alţii la vreme de bucurie, fiind *generoşi* şi *prietenoşi*.

Sunt legaţi de tradiţia pe care o respectă cu sfinţenie, iar datinile sunt legea căreia i se supun. Ceea ce îi particularizează este dragostea pentru locurile natale; satul lor de munte este „centrul" universului lor, spaţiu închis în care străinii sunt priviţi cu suspiciune. Oriunde ar fi plecat – la câmpie, pentru a-şi vinde produsele sau în munţi, cu oile, sau la oraş pentru negustorie, muntenii sunt atraşi de satul lor în care se simt ocrotiţi, asemenea fiarei ce-şi caută bârlogul. Trăiau în cultul soarelui – ca şi vechii daci -, venerându-l pentru lumina şi căldura lui. Aceasta le pătrundea în inimă, iar din căldura sufletească ei împrăştie bucurie şi prietenie.

Tipul uman conturat este harnic, rezistent, jovial, credincios, pasionat, simplu, prietenos, generos, mândru, acestea fiind trăsăturile locuitorilor ce pot fi consideraţi un personaj colectiv.

b. Argumentează ideea că personajele romanului fac parte din lumea oamenilor de munte.

Oamenii de la munte se deosebesc de cei de la câmpie şi pentru că au împrumutat ceva din măreţia munţilor, din neliniştea apelor, din puritatea luminii solare.

Îşi câştigă pâinea trudind la pădure, „căci munteanul îi este dat să-şi câştige pâinea cu toporul ori cu caţa" sau îndeletnicindu-se cu păstoritul, plecând să cumpere sau să vândă oi, ducându-le la păşunat şi coborându-le pentru iernat, căci transhumanţa era o condiţie a existenţei lor.

Muntenii sunt oameni aprigi, mândri, iubitori de petreceri şi generoşi, ca Nechifor Lipan, „marele absent" şi, totuşi, prezent în amintirea femeii lui şi a celor pe care i-a cunoscut.

„Cel cu căciulă brumărie" era meşter la vorbă; era puternic şi neînfricat; „Numai şi-a lepădat din cap căciula, şi-a scuturat pletele şi a înălţat baltagul. Atâta a strigat: «Măi slăbănogilor, eu pe voi vă pălesc în numele tatălui şi vă prăvălesc cu piciorul în râpă»"; hangiul Donea spune despre el că era om vrednic şi fudul; „nu se uita la parale, numai să aibă toate după gustul lui", căci îi plăcea viaţa.

Moş Pricop e primitor şi gata să cinstească un pahar cu vin dulce cu oamenii străini şi să le-asculte „năcazurile", dar e schimbător la fire ca vremea. L-a plăcut pe Lipan, că era deschis la suflet şi la vorbă, deşi îl ţinea de rău că pleca singur la drum, pe vremea nopţii.

Muntenii respectau cu sfinţenie tradiţia. La Borca, unde Vitoria „a căzut într-o cumetrie, oamenii, aprinşi la obraz şi cu plăcerea de a cinsti pe drumeţi", au invitat-o să ospăteze, iar munteanca, după datină, i-a pus rodin sub pernă lehuzei şi o hârtie de douăzeci de lei pe fruntea creştinului celui nou. Preotul, singura autoritate recunoscută în satele de munte, mărturiseşte că muntenii – cei mulţi – sunt „cu bucurie şi cu cântece", dar sunt şi unii crânceni „care-ţi calcă dreptul tău, care-ţi iau banul ... apucători ca lupii, dar aceia-s puţini". Aşa se vor dovedi ucigaşii lui Nechifor Lipan.

La Cruci, Vitoria „a dat de nuntă"; aceiaşi oameni buni, veseli şi generoşi au întâmpinat-o, mândri că ţin „calendarul cel vechi de la începutul lumii, pe carele Domnul Dumnezeu l-a dat lui Adam".

Din această lume a oamenilor de la munte face parte şi Vitoria Lipan. Ca locuitoare a satului montan, aceasta are destinul tuturor muntencelor: îngrijeşte gospodăria şi copiii, în

Scanned with OKEN Scanner

lipsa bărbatului, deseori plecat în „lume". Este elementul stabil, conservator care stăpânește universul casnic cu pricepere și autoritate.

Nu ştia carte, asemenea celorlalte femei, dar are o inteligenţă nativă care o va ajuta în viaţă. *Respectă tradiţiile şi se supune datinilor*: plăteşte slujbe pentru soţul ei, o consultă pe baba Maranda, vrăjitoarea satului, deşi nu crede în vrăji; se duce la mănăstirea Bistriţa, pentru a se închina la icoana Sf. Ana, făcătoarea de minuni; duce la biserică frumoase daruri pentru cei patruzeci de Sfinţi mucenici din Savasta. Ca orice femeie simplă, crede în vise şi tălmăceşte semnele din natură.

Ieşirea din spaţiul „consacrat" femeii este pentru ea o aventură, dar după terminarea treburilor se întoarce la locul de baştină, unde toate o aşteptau: „ne-om întoarce la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat".

Apără cu înverşunare datinile şi, de aceea, o ceartă pe fiica ei, Minodora, care încearcă să-şi schimbe portul: „... nu vă mai place catrinţa şi cămeşa; [...] îşi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să de ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră *trebuie* să trăieşti şi tu."

Şi Vitoria trăieşte în cultul soarelui care pentru ea este „curat şi sfânt"; de aceea, o apostrofează drastic pe fata ei care îndrăznise să arunce gunoiul în faţa soarelui.

Munteanca este o femeie pătimaşă şi aprigă. Îşi iubeşte bărbatul, dar nu i se supune „Vitoria se uită ascuţit şi cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani [...]. Fiind ea aşa de aprigă şi îndârjită Lipan socotea că a venit vremea să-i scoată unii din demonii ce o stăpâneau. Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale".

Este după spusele autorului „*o făptură de mirare*", căci ştie drumul pe care l-a urmat Lipan – şi îl reface, pentru că *îi găseşte* pe ucigaşi şi-i *provoacă* pentru a se demasca, dovedind o şiretenie specific feminină: râde sau plânge, vorbeşte cu mirare şi formulează întrebări subtile, acuză violent şi devine umilă, cerând compătimire, pentru că *intuieşte* cum să se poarte cu autorităţile, pentru a le menaja orgoliile, deşi nu mai avusese de-a face cu ele. Întruchipează în mod magistral calităţile celor ce vieţuiesc la munte.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* viziune artistică, *folosind exemple din romanul Baltagul.

Viziunea artistică este modul specific al artistului de a vedea, simţi şi interpreta realitatea; de asemenea, este un sistem original şi ireductibil de elaborare artistică, prin instituirea unui raport particular între universul imaginar al artistului şi forma care exprimă acest univers; din acest punct de vedere, viziunea artistică poate fi realistă, romantică, naturalistă, impresionistă, suprarealistă.

Viziunea artistică poate fi definită şi drept cadru ireductibil al universului imaginar al artistului, care explică alegerea subiectului, a tonalităţii, a procedeelor, căile invenţiei, modul particular prin care conştiinţa artistului se leagă şi intră în rezonanţă cu istoria, cu funcţiile sociale ale artei şi cu funcţiile estetice ale epocii.

Romanul *Baltagul* oferă o viziune artistică realistă asupra vieţii oierilor moldoveni, a căror existenţă se reglează după un vechi sistem pastoral, etapele oieritului – transhumanţa – fiind momente capitale; practicile vechilor păstori au devenit automatisme şi este exclusă

Scanned with OKEN Scanner

orice posibilitate de a ieşi din regulă. Legea morală „e fixată aici ca-n bronz, în formule gata făcute" (C. Ciopraga); legătura milenară a devenit o condiţie a rezistenţei în momente tragice. Dar păstrarea tradiţiilor şi încremenirea în ancestral contrastează cu dinamismul acestor oameni de la munte care au spirit practic: unii „fac" plute din brazii doborâţi şi-i trimit până la Galaţi „la marginea lumii"; alţii întemeiază stâne în munţi, se pricep să-şi sporească turmele şi se întorc „cu burdufuri de bani" din şesurile Jijiei, de la iernatic.

Impresionantă este viziunea sadoveniană asupra obiceiurilor de nuntă, de botez şi de înmormântare, particularizând momente etnografice şi folclorice dintre cele mai grăitoare pentru bogăţia sufletească a omului din popor, reprezentative pentru felul de-a fi al moldovenilor. Scena din râpă, în momentul găsirii osemintelor lui Nechifor, cât şi aceea a demascării ucigaşilor sunt sugestive în a marca viziunea dramatică a autorului care îşi „imaginează" toate trăirile femeii care, după pribegia prin singurătăţi, după confruntarea bănuielilor cu realitatea, după găsirea câinelui, se află la capătul călătoriei şi în faţa adevărului căutat îndelung.

I. D. Bălan scria că „în viziunea sadoveniană Vitoria Lipan este un simbol, simbolul omului simplu, bun şi drept, dârz şi hotărât, pentru care valorile etnice strămoşeşti sunt legi imuabile".

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

„Atunci s-a mişcat comisul Manole cu cele şaisprezece steaguri. Fruntea urdiei se îmbulzea în mlaştină, cercând să treacă dincolo, la lărgime. Nu putea trece ş-o călcau din urmă alţii care se repezeau cu nerăbdare aprigă [...] Din laturea stângă a apei Bârladului, de către Bobriac, au pălit Jder şi Nicoară Păr-Negru. În acelaşi timp pe Chiţoc au intrat în cealaltă coastă a urdiei Manole bătrânul şi comisul Simion."

(Mihail Sadoveanu, **Fraţii Jderi**)

a. Stabileşte o relaţie directă între fragmentul ales şi titlul romanului din care a fost extras.

Romanul *Fraţii Jderi* este considerat „epopeea epocii ştefaniene", de o construcţie impecabilă, tehnica narativă reunind „fabulosul, supranaturalul, condiţia general-umană" (C. Ciopraga).

Este alcătuit din trei volume: *Ucenicia lui Ionuţ, Izvorul Alb* şi *Oamenii Măriei Sale*, dominate de figura impunătoare, aproape mitică, marcând veacul, a lui Ştefan cel Mare.

Fragmentul dat face parte din cel de-al treilea volum, din capitolul „Genunea pe genune o chiamă", în care este descrisă lupta de la Podul Înalt, de lângă Vaslui.

După ce turcii au fost atraşi în mlaştină de larma înşelătoare de război, „s-a cunoscut care-i înţelepciunea şi cumpăna acelei bătălii. Şi măria sa a repezit alte porunci". Acestea erau

Scanned with OKEN Scanner

pentru comisul Manole şi feciorii săi, dintre care doar trei apar în fragmentul de mai sus: Ionuţ Jder, comisul Onu, părintele Nicodim, pe numele de mirean, Nicoară, şi comisul Simion.

Titlul romanului indică prin apelativul „fraţii" pe cei cinci feciori ai lui Manole Păr Negru. Acesta e boier de ţară, veghind asupra hergheliilor domneşti de la Timiş, devotat voievodului.

Simion, al doilea comis, e viteaz şi taciturn. El va cădea în luptă alături de tatăl său, Manole Jder. *Nicoară*, după experienţa nefericită datorată grecoaiecei Sofia, va deveni „cuviosul ieromonah Nicodim", căutând „înţelepciunea întru mâhnire şi cărţile sfinte"; dar, la Vaslui, a ţinut să stea alături de tatăl şi de fraţii săi, îndrăznind să „încingă sabia, fără a lepăda crucea".

Ionuţ este cel care se găseşte în luptă alături de Nicoară, ambii năvălind din latura stângă a apei Bârladului. Maturizat în urma călătoriei la muntele Athos, Ionuţ va deveni comis şi un vrednic oştean al Măriei Sale.

Cristea, vistiernic al doilea al ţinutului Neamţului, este alături de Alexandru-Vodă, feciorul domnitorului, pe care îl apără de primejdie, împreună cu Nechifor Căliman şi feciorii acestuia.

În sfârşit, *Damian*, neguţător în Lehia, îşi face simţit ajutorul în alt fel, sprijinind de departe interesele Moldovei, fiind „ochiul şi urechea" domnitorului în Lehia.

Titlul romanului ne indică o „pluralitate familială cu reminiscenţe gentilice, proprie epopeii începuturilor". Solidaritatea familială dintre fraţi implică existenţa aceluiaşi „unic organ colectiv, al cărui membre, aflându-se investite cu funcţiuni diferenţiate, rămân legate laolaltă" (Edgar Papu).

b. Prezintă elementele lexicale care contribuie la crearea atmosferei specifice romanului sadovenian.

Pentru autorul *Fraţilor Jderi*, istoria e totodată document şi instrument de reflecţie, naraţiunea istorică reunind secvenţe reale sau imaginate, desfăşurându-se *linear* – ca stil de evocare – *şi calm*, printr-o lungă disciplinare ce vine din „ethosul popular".

Sadoveanu stăpâneşte limba românească, sub diversele-i aspecte, în spaţiu şi timp, cu o desăvârşită măiestrie.

Elementele lexicale specifice romanului istoric Sadovenian i-au fost „furnizate" de vorbirea moldovenească vie şi de limba veche cronicărească, din care a rezultat, o autentică limbă populară (I. Iordan).

Elementele arhaice sunt prezente în lexic, în construcţiile cronicăreşti alese cu grijă, pentru capacitatea lor evocatoare. Amintim termenii: surlaş, silă, săivan, răspăr, îmblăci, hart, a pripi, bulucuri, pive, prapor.

Apar o serie de cuvinte din universul caracteristic armatei moldoveneşti sau turceşti: urdie, steaguri, spahii, hogi, ulemale, pâlcuri, trâmbiţaşi.

Elementele lexicale populare apar în construcţii lingvistice originale, în locuţiuni şi expresii: a fâlfâi ceaţa, a lua în stăpânire, a aduce ştire, a pune sub sabie, a-şi scânteia săbiile, a se spăla nourii de pe cer, a cădea poruncă, a porni în risipă, a nu fi chip să-i numeri, a păli din laturi, a spârcui.

Scanned with OKEN Scanner

Construcţiile arhaice şi populare sunt, uneori, metaforice sau au sens figurat: „au muşcat şi au hărţuit pe hadâmb", „au fâlfâit perdelele ceţii"; „o clipă s-a arătat lumină asupra învălmăşelii"; „se vedea împrejurimea umplută de spaimele morţii"; „pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi".

Limba sadoveaniană este bogată şi înflorită în vorbirea ceremonioasă, din care nu lipseşte solemnitatea: „Când răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Şi avem să-i jelim de asemeni când soarele asfinţeşte. Şi când ne vom trezi la bătaia miezul nopţii, avem să-i simţim în jurul nostru şi ne vom afla nemângâiaţi de pieirea lor."

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* roman*, pe baza trăsăturilor identificate în opera literară studiată.***

Romanul este specie epică de mare întindere, cu un conflict puternic şi acţiune complexă, la care participă multe personaje surprinse din multiple perspective, cu unul sau mai multe fire narative, oferind o imagine amplă asupra societăţii.

Romanul prezintă o problematică diversă şi complexă; spaţiul şi timpul epic devin elemente narative; planurile acţiunii pot fi alternative (trecut / prezent) consecutive sau paralele; acţiunea densă şi dinamică oferă o imagine autentică asupra societăţii; modalitatea compoziţională de bază este naraţiunea în care sunt incluse şi monologul, dialogul, descrierea.

Personajele numeroase reprezintă o varietate de tipuri umane, văzute în relaţiile exterioare cu alte personaje sau din perspectiva vieţii interioare, a zbuciumului sufletesc.

Fraţii Jderi este un roman, pentru că oferă o *imagine amplă* asupra Moldovei din timpul lui Ştefan cel Mare, sub aspect economic, social, politic şi familial.

Aflăm despre viaţa boierilor, dar şi a răzăşilor, despre obiceiurile de la Curtea domnească, dar şi despre cele de la sate, despre organizarea armatei şi dezvoltarea comerţului.

Moldova este binecuvântată: e o ţară frumoasă şi bogată în holde, în iazuri, în turme de oi, în cirezi şi în herghelii. Domnitorul a stârpit hoţiile şi a făcut judeţ după dreptate. Ţăranii lucrează pământul sau se urca în munţi, unde rămân la oi până le vine vremea să coboare la şes, să-şi întemeieze o familie.

Timpul şi spaţiul sunt bine determinate: secolul al XV-lea, în Moldova (Suceava, Timiş, Ionăşeni, Hotin, Vaslui, Izvorul Alb, Crăciuna), dar acţiunea se desfăşoară şi în Ţara Leşească, (când Simion Jder se duce după Maruşca, fata lui Iaţco Hudici) şi în Imperiul Otoman (călătoria spre muntele Athos a lui Ionuţ, care – în realitate – trebuia să observe eventualele pregătiri de război ale turcilor).

Acţiunea se desfăşoară pe mai *multe fire narative*, dezvoltând multe episoade colaterale, lunecând din prezent în trecut (ne este prezentat Ionuţ Jder la hramul Mănăstirii Neamţ, deci în prezent, după care, prin întoarcere în trecut, aflăm despre naşterea lui şi despre copilăria în casa Ilisaftei), naraţiunea fiind dinamică şi densă.

Conflictul e de natură politică şi socială, urmărind înfruntarea lui Ştefan cu boierii – puţini, de altfel – care erau trădători, dar şi cu duşmanii externi: turcii sau tătarii.

Ştefan este implicat şi într-un conflict interior, izvorât din conştiinţa responsabilităţii faţă de neamul său şi ţara Moldovei, dar şi din neliniştea marilor vizionari.

Scanned with OKEN Scanner

Personajele sunt numeroase, grupându-se în: *principale* (voievodul Moldovei, fraţii Jderi, Manole Păr Negru), *secundare* (Ilisafta, Maruşca, Nasta, Amfilohie Şendrea, Stratonic, Iaţco, Hudici, starostele Căliman şi cei doi feciori), *episodice* (Jitnicerul Niculăeş Albu, meşterul Drăghici, nana Chira). Acestea sunt văzute în evoluţie, în complexitatea lor şi în relaţie cu timpul şi cu oamenii.

Modalitatea compoziţională de bază este *naraţiunea*, faptele, întâmplările, evenimentele, fiind relatate de un narator omniscient, vocea narativă însoţind acţiunile şi gândurile personajelor. Naraţiunea alternează cu lungi *descrieri* care au rol în zugrăvirea culorii locale, în prezentarea frumuseţilor şi a bogăţiilor Moldovei, în evocarea ceremonialului de la Curte. Este prezent, de asemenea, *dialogul*, ca mijloc de caracterizare a personajelor (de exemplu, dialogul dintre părintele Nicodim şi Ionuţ subliniază experienţa, stăpânirea de sine, toleranţa fratelui mai mare şi mobilitatea, energia, dorinţa de acţiune a celui mai mic dintre fraţi), dar şi ca procedeu de dinamizare a acţiunii .

Monologul este de un pitoresc deosebit când aparţine comisoaiei Ilisafta, dar solemn când îl rosteşte voievodul.

Toate aceste moduri de expunere „respiră" o veritabilă poezie datorată marii sensibilităţi a naratorului impresionat de natură şi de oameni, fie ei domni, răzăşi, boieri, călugări, boieroaice, domniţe, slugi credincioase. Se îmbină realismul cu lirismul, ritmul epic incluzând şi tristeţe şi zâmbet.

Romanul *Fraţii Jderi* se înscrie perfect în definiţia dată de F. W. J. Schelling: „...este o imagine a istoriei, aşa cum este în sine sau în planul absolutului, este ultima limpezire a spiritului transformând în floare, apoi în fruct, viaţa, cultura, pasiunea."

*
* *

▶ Subiectul nr. 4

„Se vorbeşte prin sate despre Măria sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic când îşi încruntă sprânceana. Iar când vine la o sfântă mănăstire, n-are de ce se uita groaznic. Când vine la o sfântă mănăstire, [...] Măria sa trebuie să se uite blajin în jurul său. Vede ici un prunc; vede ici o fată; vede dincolo o nevastă. Al cui e pruncul acesta? A cui e nevasta asta?

Ca un stăpân al ţării, ce se află, Măria sa trebuie să cunoască al cui e farmecul şi a cui e nevasta."

*(Mihail Sadoveanu, **Fraţii Jderi**)*

a. Caracterizează personajul portretizat în fragmentul de mai sus.

Despre romanul *Fraţii Jderi* s-a spus, printre altele, că este epopeea Moldovei, în timpul domniei lui Ştefan cel Mare. Acesta este o prezenţă fascinantă, un „veritabil prinţ al Renaşterii". Fragmentul dat aparţine primului volum al romanului „Ucenicia lui Ionuţ"

Scanned with OKEN Scanner

(celelalte două volume sunt „Izvorul Alb" – în care se urmăreşte o vânătoare domnească şi căsătoria voievodului cu Maria de Mangop, „împărătiţa de la Bizanţ" – şi „Oamenii Măriei Sale", în care sunt prezentate pregătirile moldovenilor pentru război, tabăra de la Vaslui şi lupta încheiată cu o victorie răsunătoare).

La hramul mănăstirii Neamţ, este aşteptată sosirea lui Vodă, iar forma impersonală **se vorbeşte** ne introduce în atmosfera de nelinişte şi de curiozitate a celor adunaţi.

O singură trăsătură fizică a domnitorului este menţionată „om nu prea mare de stat"; intrat în conştiinţa mulţimii ca un domn drept, dar aprig, Ştefan trezeşte un fior de teamă, repede reprimat, căci oamenii ştiu că la mănăstire oricine, chiar şi Vodă, vine cu blândeţe pe chip şi bunătate în suflet, pentru că „la o sfântă mănăstire, n-are de ce se uita groaznic". Recunoscându-i-se puterea şi stăpânirea de către supuşi, voievodul trebuie să se arate „demn" de aceştia, să-i cunoască şi să fie aproape de ei, interesându-se de viaţa lor.

Se crede despre el că are pecete sfântă pe braţul drept şi că este privegheat din înaltul cerului de o pajură.

Ştefan cel Mare ni se relevă mai ales în ipostaza de domnitor. Voinţa este una din trăsăturile dominante; prin aceasta, impresionează şi supune: „avea o puternică strângere a buzelor şi o privire verde, tăioasă. Deşi scund de statură, cei dinaintea sa, opriţi la zece paşi, păreau că se uită la el de jos în sus". Cultivă cinstea şi generozitatea, răsplătindu-i pe cei devotaţi şi credincioşi domniei: „eu pe toţi câţi îi am lângă mine, care mănâncă pâinea mea sau se bucură de mila domniei mele [...] le-am deschis sufletul meu şi i-am îmbrăţişat". Cu duşmanii este necruţător, crud chiar. Dovedeşte un spirit justiţiar ieşit din comun; etica lui nu se încurcă în sentimentalisme şi compromisuri; el face dreptate, fiind „bărbatul dorit de morţi şi aşteptat de vii", căci braţul lui a lovit, a stăpânit, a călăuzit.

Instaurând autoritate domnească deplină, Ştefan urmăreşte să îngrădească puterea boierilor împilatori: „războiul meu, staroste Căliman, îl am cu această ţară fără rânduială [...] Am găsit în ţara asta mulţi stăpâni; nu trebuie să fie *decât unul*. În ţara asta trebuie să fie rânduială, în toate târgurile şi satele, *şi linişte*".

Fascinează când călătoreşte, făcând „judeţe", când se întâlneşte cu dregătorii, când conduce oştirea, când îşi examinează conştiinţa. Ca om politic, priveşte cu responsabilitate istorică, vizionară, în perspectivă realistă, problemele epocii: „sunt în lume crai şi împăraţi; puterea lor e slăbiciune, dacă nu înţeleg de ce răsare şi asfinţeşte soarele [...] noi domnii şi stăpânitorii de noroade, trebuie să urmăm pilda soarelui dând în fiecare zi lumină şi căldură, fără a primi".

Sufletul său, de multe ori, este bântuit de nelinişte şi atunci aşteaptă lumină şi mângâiere de la Dumnezeu. Petrece multe ceasuri în singurătate cu duhovnicul său, care îl ascultă cu înţelegere şi-l sfătuieşte cu blândeţe. Dorinţa cea mai mare a voievodului este de a şti Moldova în siguranţă şi liberă. La binele acesteia priveghează şi pentru aceasta se sacrifică.

Dragostea de ţară este trăsătura dominantă a lui Ştefan care îşi pune viaţa în slujba ţării. De aceea, pregăteşte lupta cu turcii cu mare înţelepciune: „de îndată s-a cunoscut care-i înţelepciunea şi cumpăna acelei bătălii", dovedindu-se un bun cunoscător al tacticii de luptă şi un strateg desăvârşit.

Sadoveanu vede în Ştefan cel Mare pe „cel mai cinstit şi cel mai harnic domnitor, straşnic la mânie şi senin în iertare".

Scanned with OKEN Scanner

C. Ciopraga desprinde din roman alte trăsături ale voievodului: sfânt şi senzual, semeţ şi pocăit, impulsiv şi drept, energic şi grav.

Este caracterizat mai puţin în mod direct, de către narator; sunt alte procedee semnificative prin care se reliefează figura domnitorului: prin felul în care se răsfrânge în conştiinţa altor personaje, prin poveştile şi întâmplările evocate, prin atmosfera de legendă ţesută în jurul său, menită să-l individualizeze, prin vorbele sale şi atitudinile faţă de boieri, de răzăşi, de prieteni, de membrii familiei sale, faţă de duşmani şi de oaspeţi, prin faptele sale de vitejie.

Ca om, Ştefan priveşte ciudat viaţa şi moartea, trăieşte cu vigoare şi demnitate emoţiile, în spiritul celor care ştiu să se dăruiască deplin cu sinceritate şi credinţă.

Este o prezenţă tutelară care fascinează şi care este fixată, în roman, între istorie şi legendă.

b. Prezintă raportul dintre realitate şi ficţiune, în romanul istoric sadovenian.

Romanul istoric trebuie să fie, înainte de toate, roman, adică să acorde ficţiunii rolul de a potenţa şi de a fixa „realităţile glisante" (C. Ciopraga). Din punctul de vedere al autorilor esenţială – în scrierea literară – este trecerea realităţii în ficţiune.

Problema decisivă a romanului „istoric" este relaţia dintre documentul de epocă – ce asigură autenticitatea – şi ficţiune.

N. Iorga observa: „Nu se poate lucru mai greu decât un adevărat roman istoric. Trebuie să ştii perfect epoca pe care ţi-ai ales-o, să trăieşti în ea ca în lumea dumitale de azi, să ai o neobişnuită putere de închipuire, un simţ fin al evlaviei ce se datoreşte strămoşilor şi al respectului ce se cuvine adevărului, să capeţi graiul simplu şi cuminte al vremurilor patriarhale, când tot poporul vorbea aceeaşi limbă".

În *Fraţii Jderi*, ficţiunea apare în supradimensionarea unor personaje, în baladesc, în evocările ce amintesc de basm sau de mit, acestea fiind susţinute şi de atmosfera de taină creată în jurul unor întâmplări misterioase.

Ştefan cel Mare e situat între *istorie* (a domnit patruzeci şi şapte de ani, a obţinut numeroase victorii în luptele cu turcii, a stabilit dreptatea în ţară) şi *legendă* (are pecete sfântă pe braţul drept, o pajură se roteşte în văzduhul înalt, deasupra lui, oriunde s-ar găsi, are un cal năzdrăvan, Catalan, care îl ajută în luptă şi care, la bătrâneţe nechează numai în anumite situaţii).

Plăsmuiri ale imaginaţiei sunt întâmplările povestite de starostele Căliman, când Vodă şi curtenii pornesc vânătoarea zimbrului celui bătrân şi alb „Bourul vine, ia darul şi-l duce la peştera unde acel vrăjitor ar fi sălăşluit. Dacă n-am face aşa, s-ar isca asupra oilor o primejdie de vârtejuri, ori o bolişte". Schivnicul bătrân, stăpânul bourului, îi apare în vis lui Ştefan, binecuvântând un pojar uriaş care cuprinsese satele şi târgurile, anunţându-l, astfel, de războiul care va urma.

De domeniul ficţiunii este explicaţia pe care fraţii Căliman o dau cutremurului din anul de la zidirea lumii 6963: „la faţa mării stă peştele cel mare, cu poruncă de la începutul zidirii să ţie sub soare pământul. Din vreme în vreme acel peşte are şi el nevoie de somn,

Scanned with OKEN Scanner

adoarme, îi intră apă în nări şi strănută; ş-atunci se deşteaptă şi bate o dată din coadă; pe urmă bate ş-a doua oară. Aşa s-a cutremurat zidirea lumii de două ori şi azi".

Călugărul Stratonic este supus exorcizării de către părintele Ifraim, pentru ca Demonul să se ducă. Când acesta ia diferite forme: de mâţă ori de liliac, pentru a pătrunde în chilia lui, călugărul trece sub icoană şi cere sprijin de la Cel de sus, după care o lumină coboară asupra lui.

De imaginaţie ţine şi explicaţia pe care o dă comisoaia Ilisafta în legătură cu norocul oamenilor; fiecare are un urs: dacă acesta-i slab, pentru că „munceşte" mult pentru stăpânul lui, omului îi merg toate din plin; dacă ursul e leneş şi gras, stăpânului său îi merg toate rău.

Pe zidurile Cetăţii Domneşti, la a treia strajă, în puterea nopţii, ies duhurile şi spaimele; din vâlcele pline de ceaţă apar uneori fantasme: „din neguri s-a ales o apă; din apă a ieşit o arătare cu păr despletit şi cu ghiare [...] se uita înfricoşat şi rânjind. A simţit [băietul] cum îl pipăie cu ghiarele şi se freacă de mâni păr aspru [...] A strigat cât a putut „Piei, Satană "... a zăcut băietul trei săptămâni de acea spaimă. Îi pierise graiul".

Oamenii trăiesc într-o mitologie străveche pe care au moştenit-o şi cred în ea; se simte mereu o existenţă pe două tărâmuri: real şi fantastic, o atmosferă miraculoasă şi legendară în care se proiectează o lume vitează, măreaţă, care dezvăluie tainele naturii şi ale oamenilor. O spiritualitate autohtonă „trăieşte" în paginile romanului, în care istoria e proiectată în fantastic şi monumental, într-o viziune unitară.

c. Ilustrează conceptul operaţional de* verosimil, *având în vedere elementele identificate în romanul istoric studiat.

Verosimil înseamnă: ceea ce pare adevărat, real; ceea ce este plauzibil, probabil, posibil; ceea ce aparţine de adevăr.

În estetică, verosimil se referă la gradul de umanitate al operei de artă, definind ceea ce este apropiat de realitatea umană, ceea ce seamănă a trăire omenească, ce are aparenţă de adevăr, de realitate, ceea ce este autentic, credibil, acceptabil.

L. Blaga scria „Mai verosimil decât adevărul / e câteodată un vis."

Verosimilul este o calitate a artei, deci şi a literaturii, când aceasta dezvăluie afectiv fenomene ale vieţii sociale, ale mişcărilor fundamentale ale existenţei, în concordanţă cu cerinţele adevărului; literatura reflectă realist, dar re-creativ, interpretativ, transfigurat artistic, vast accesibil, aspectele majore, esenţiale, semnificative ale realităţii, reflectarea fiind capabilă să ofere o imagine integrală, durabilă, adevărată asupra complexităţii vieţii.

În romanul *Fraţii Jderi*, M. Sadoveanu a realizat o frescă a vieţii sociale şi politice a Moldovei, în timpul domniei lui Ştefan cel Mare. Plecând de la cronicile care au însemnat evenimente diferite din timpul domniei celui mai mare dintre voievozii români, romancierul a re-creat o epocă „inventând" alte întâmplări şi fapte verosimile, dar păstrând adevărul consemnat în documente, cum este, de pildă, acela legat de condiţiile în care s-a desfăşurat lupta de la Vaslui.

Sunt verosimile aventurile celor doi moldoveni – stăpân şi slujitor – în Imperiul Otoman; este verosimilă prietenia lui Ionuţ Jder cu fiul domnitorului; este posibil ca doi fraţi

Scanned with OKEN Scanner

(Nicoară şi Simion) să iubească aceeaşi femeie; este plauzibil ca o femeie inimoasă (comisoaia Ilisafta) să crească şi să îndrăgească un copil care nu este al ei.

Este credibilă încercarea unor hoţi de a fura armăsarul domnesc, despre care se credea că este vrăjit; poate fi acceptată răpirea fetei iubite de către îndrăgostitul disperat (jupâniţa Maruşca răpită de Jitnicerul Niculăieş Albu); este verosimilă preţuirea arătată de voievod supuşilor devotaţi (Ştefan voievod porunceşte să se găsească în mlaştină trupurile celor doi comişi Manole şi Simion, ucişi în luptă).

Aspectele majore ale realităţii: prietenia, dragostea, familia, lupta pentru dreptate, pedepsirea răului (indiferent de formele acestuia), preocuparea pentru liniştea şi prosperitatea Moldovei, naşterea, căsătoria, moartea sunt prezente în romanul *Fraţii Jderi,* îmbrăcând forma verosimilului, într-o operă care ne-a oferit o imagine conformă cu realitatea epocii istorice; în perspectivă sadoveniană, istoria e totuna cu viaţa ca act şi dacă fapta atinge grandiosul, timpul dobândeşte verticalitate, iar oamenii monumentalitate.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI

▶ Subiectul nr. 1

„Lică, un om ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin, cu codiriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur.

El îşi opri calul înaintea cârciumii, aruncă o privire la Ana, apoi alta la bătrână, care şedeau pe laiţa de lângă masa cea mare din umbra cerdacului, trase cu ochii o raită prin prejur, apoi întrebă unde-i cârciumarul."

(Ioan Slavici, **Moara cu Noroc**)

a. Stabileşte o legătură între portretul fizic al personajului şi comportamentul său, în secvenţa de mai sus.

Moara cu Noroc, de Ioan Slavici, este o nuvelă cu temă socială şi o acţiune care ilustrează ideea că setea de înavuţire nu poate avea decât consecinţe nefaste asupra vieţii sufleteşti a individului, asupra destinului, în general.

Epicul nuvelei este relativ simplu, urmărind încercarea personajului central de a dobândi o stare şi un statut prin arendarea unui han. Etapele pe care le parcurge cârciumarul Ghiţă în efortul său iluzoriu de a-şi depăşi condiţia şi portretizarea personajelor la care se raportează devenirea lui formează substanţa ideatică a nuvelei şi-i permit autorului să-şi dezvăluie omniscienţa relatării şi calităţile unui fin analist psihologic.

În ceea ce priveşte arta portretului, I. Slavici foloseşte o tehnică realistă, a anticipării caracterologice prin detalii fizice, metodă încercată, de altfel, de Nicolae Filimon în construirea personajului Dinu Păturică, din romanul *Ciocoii vechi şi noi*. În nuvela *Moara cu Noroc*, procedeul se regăseşte în realizarea portretului complex al lui Lică Sămădăul. Deşi critica literară a avut uneori tendinţa să simplifice rolul acestui erou la simbol al forţei malefice, în economia textului, el nu este reducţibil doar la această accepţie negativă, iar o analiză atentă l-ar putea salva de impresia unei existenţe unilaterale. Lică Sămădăul este – aşa cum totalitatea textului îl propune – imaginea libertăţii depline, îndrăzneala care-i uimeşte pe cei din jur, sfidarea tuturor legilor (intră călare în biserică, nu respectă familia prietenului, porunceşte, înşală, ucide şi îşi râde de viaţă), în linii mari, este chipul stăpânului pe voinţa şi banii lui Ghiţă, pe sufletul Anei, în cele din urmă. Deşi pare să-l claseze în categoria eroilor negativi, răspunzători de decăderea altora, I. Slavici nu uită să menţioneze mereu că asprimea

Scanned with OKEN Scanner

lui de om primitiv este dublată permanent de o nobleţe sălbatică, precum şi coexistenţa autorităţii cu farmecul ce se insinuează treptat şi iremediabil în percepţia Anei. Este tocmai paradoxul pe care îl surprinde fragmentul citat. Descrierea aceasta *este o schiţă de portret* cu care intră personajul în epic, iar secvenţele ulterioare vor fi o confirmare a sugestiilor oferite de fiecare detaliu. Aspectul de om „înalt, uscăţiv şi supt la faţă" este tipic unui temperament energic, a cărui dominantă este fapta. „Sprâncenele dese şi împreunate la mijloc" trădează hotărâre, consecvenţă chiar, în timp ce „ochii mici şi verzi" presupun privire ageră, vigilenţă şi, cu siguranţă, viclenie şi răutate. Fizionomia astfel creionată de autor anticipă mirajul, fascinaţia pe care o va exercita Lică asupra celorlalţi eroi ai nuvelei. Îmbrăcămintea, redată cu un adevărat cult al amănuntului semnificativ, susţine şi ea intenţia prozatorului de a sublinia aerul autoritar al Sămădăului. Exponent al unei categorii („Lică era porcar"), el se distinge uşor în interiorul ei prin ţinuta de sărbătoare şi semnul puterii („bici de carmajin"). „Cămaşa subţire şi albă ca floricelele", „pieptarul cu bumbi de argint" sunt elemente de vestimentaţie care îi conferă superioritate şi îi pun în lumină mentalitatea: pentru el, viaţa este o petrecere la care închină în cinstea propriei reuşite. Aceeaşi funcţie a individualizării o au şi elementele de podoabă: „bumbi de argint", „codiriştea de os împodobit cu flori tăiate", „ghintuleţe de aur", metalele preţioase făcând referire la nobleţe şi privilegii.

Faptul că se opreşte în faţa cârciumii, că nu descalecă pentru a întreba despre stăpânii-bărbaţi, denotă măsura în care *îşi conştientizează* şi *îşi foloseşte superioritatea*. Abil şi curios, „aruncă o privire la Ana", trage „cu ochii o raită prin prejur" şi ia în stăpânire cu gândul locul, unde va confirma cea mai bună descriere făcută indirect mai târziu: „Lică e om rău şi primejdios: asta se vede *din ochii lui*, din rânjetul lui şi mai ales *din căutătura* ce are când îşi roade mustaţa cu dinţii. E om *pătimaş*, Ghiţă, şi nu e bine să te dai prea departe cu el."

Chiar dacă şi în cazul acestui personaj, I. Slavici sancţionează lipsa de cumpăt, anume patima puterii, pe parcursul naraţiunii îi pune în valoare *tăria de caracter*, iar acest fapt este efectul corelării detaliilor fizice cu latura morală a individului.

b. Comentează evoluţia relaţiei dintre Lică şi Ana, pornind de la fragmentul citat.

În nuvela lui I. Slavici, tema socială le subordonează pe toate celelalte, dragostea, natura, tradiţia, datorită intenţiei autorului de a realiza o scriere realistă, cu personaje tipice, surprinse în circumstanţe definitorii pentru caracterul lor. Iată de ce iubirea apare, în textul amintit, degradându-se în etape sau mimată cu cinism şi premeditare.

Când s-a stabilit la Moara cu Noroc, Ghiţă încă mai iubea o femeie „prea tânără, prea aşezată, prea blândă la fire", dragostea aceasta funcţionând şi ca motivaţie pentru dorinţa lui de a oferi familiei o viaţă mai bună. Pe măsură ce cârciumarul este atras de mirajul banului, fondul său sufletesc iniţial se alterează, omul tandru făcându-i loc altuia, ursuz, irascibil şi bănuitor. O dată cu această modificare comportamentală, dispare şi afecţiunea pentru soţie, dezumanizarea lui mergând până la a gândi că familia îl îngrădeşte. Pusă în faţa unei astfel de evoluţii, pe care Ana refuză s-o creadă ireversibilă, ea reacţionează în spiritul educaţiei primite, potrivit căreia consideră că este datoria sa să-şi sprijine soţul: „să nu crezi că aşa mă vei alunga de lângă tine. Ţin la tine, Ghiţă, ţin cu toată inima, şi cu cât te vei face mai aspru, cu atât mai dinadins am să ţin, şi ţi-o spun aceasta tocmai fiindcă te văd că nu vrei s-o auzi."

Scanned with OKEN Scanner

Ana nu este o adulterină în sensul eroinelor clasice (Zoe, Veta, Tofana), nu încalcă regulile căsătoriei, în virtutea cărora fusese crescută, din viciu sau răzbunare, ci abandonează lupta abia atunci când dragostea şi devotamentul ei se convertesc în dispreţ. De subliniat este că atracţia pentru Lică a existat de la început (şi notaţia autorului nu este întâmplătoare: „Ana rămase privind ca un copil uimit la călăreţul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei" ... „ea privea oarecum pierdută şi speriată la bărbăţia înfăţişării lui."), însă ea nu a conştientizat-o nici ca obiect al unei senzaţii reprimate. Nu cedează nici atunci când soţul ei, nedrept şi gelos, o acuză că-şi doreşte prea evident să fie alături de Sămădău. În revolta ei încă mai este dragoste şi respect pentru bărbatul ales de destin: „Eşti un om netrebnic şi grozav trebuie să te fi ticăloşit tu în tine, pentru ca să-mi spui ceea ce nu crezi tu însuţi." Eroina consimte să trădeze mitul perechii abia după ce soţul ei o respinge în mai multe rânduri, iar faptul că o îndeamnă să danseze sau o lasă singură cu Sămădăul este pentru ea un act de laşitate pe care îl sancţionează cu admiraţia pentru celălalt: „Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa ...".

Relaţia dintre Ana şi Lică evoluează previzibil spre un deznodământ tragic, în două accepţii: *păcatul adulterului* marchează abaterea de la o normă morală, ceea ce impune, obligatoriu o pedeapsă, însă mult mai gravă este *lipsa pasiunii* care să justifice fie şi o astfel de greşeală.

c. Prezintă principalele trăsături ale* realismului *(curent literar), apelând la exemple din nuvela* Moara cu Noroc, *de Ioan Slavici

REALISMUL = curent literar, apărut în Franţa în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, ca reacţie vehementă la romantism.

Principiile estetice ale acestei manifestări culturale sunt cuprinse în studiul *Le Réalisme*, de Jules Champfleury, publicat în 1857:

- reprezentarea veridică a realităţii;
- obiectivitatea scriitorului;
- personaje tipice în împrejurări tipice;
- preocuparea pentru social;
- lipsa de idealizare;
- atitudinea critică faţă de societate;
- stilul sobru şi impersonal.

Reprezentanţi în literatura română: I. L. Caragiale, I. Slavici, L. Rebreanu.

*

* *

Scanned with OKEN Scanner

▶ Subiectul nr. 2

„Dacă aruncai privirea împrejur, la dreapta şi la stânga, vedeai drumul de ţară şerpuind spre culme, iară la vale, de-a lungul râuleţului, cât străbate ochiul, până la câmpia nesfârşită, afară de câţiva arini ce stăteau grămadă din jos de podul de piatră, nu zăreai decât iarbă şi mărăcini. La deal valea se strâmtează din ce în ce mai mult; [...] pe culmea dealului de la stânga, despre Ineu, se iveşte pe ici, pe colo marginea unei păduri de stejari, iară pe dealul de la dreapta stau răzleţe rămăşiţele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieşite din pământ şi, tocmai sus pe culme, un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie [...]."

(Ioan Slavici, **Moara cu Noroc**)

***a. Stabileşte o legătură între datele peisajului de mai sus şi evoluţia evenimentelor, în nuvela* Moara cu Noroc.**

Calităţile artistice ale nuvelei sunt straturile tematice (sociologic, psihologic, moral) prezentate simultan şi mediat prin evoluţia unor personaje tipice.

În centrul atenţiei autorului, se află totdeauna transformările lor sufleteşti şi comportamentale survenite în urma gradării epicului. Descrierile de natură nu formează obiectul preocupărilor lui I. Slavici decât în măsura în care servesc localizării acţiunii sau au funcţie premonitorie în ceea ce priveşte axa narativă ori destinul eroilor. Acesta este şi rolul fragmentului dat, situat în partea expozitivă a nuvelei şi având menirea să sublinieze aspectul neprimitor al locului unde „nu zăreai decât iarbă şi mărăcini".

Elementul central din această secvenţă descriptivă, care cumulează detalii peisagistice sumbre, este imaginea drumului „şerpuind spre culme". Este evidentă aici simbolistica lui, deoarece intenţia prozatorului este tocmai de a-şi urmări eroii de-a lungul unui drum existenţial pe care nu l-au ales bine. Calea sinuoasă a destinului este sugerată de particularităţile peisajului asupra cărora se insistă: „câmpia nesfârşită", „mărăcini", „cioate", „rădăcini", „crengi uscate" şi „corbi". Se insinuează, într-un plan secund al textului, imaginea unui călător pierdut într-un astfel de spaţiu şi pentru care hanul arendat ar putea fi o binecuvântare, autorul avansând, astfel, ideea că acest „loc de popas" este, din partea lui Ghiţă, o îndrăzneală justificată.

Există în acest pasaj descriptiv câteva amănunte care ar putea anticipa desfăşurarea evenimentelor, întrucât conţin în semantica lor aluzii clare la cele patru simboluri ale nuvelei: imaginea drumului anunţă devenirea, respectiv rătăcirea protagonistului; „locul de popas" este o primă definire a hanului; „un trunchi înalt, pe jumătate *ars*" prevesteşte focul din final, iar prezenţa corbilor este o vestire a morţii.

La nivel stilistic, secvenţa citată reţine printr-o acumulare a detaliilor semnificative, dar mai ales prin construcţia condiţională de la început, „dacă aruncai privirea", ce se cere înţeleasă ca o posibilitate de interpretare. Dacă aruncă o privire atentă, cititorul poate sesiza simbolurile şi direcţia spre care converg semnificaţiile textului.

Scanned with OKEN Scanner

b. Comentează particularitățile stilului prozatorului Ioan Slavici, pornind de la textul citat.

Este cunoscut faptul că Ioan Slavici nu este un scriitor descriptiv, el excelând în arta portretului, redarea mediilor sociale și a resorturilor interioare care determină comportamentul indivizilor.

Viabilitatea creației sale este asigurată de caracterul ei realist și de concepția prozatorului privind relația bine-adevăr-frumos ce fundamentează ficțiunea artistică: „Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun și adevărat." Acest principiu denotă o viziune realistă, o preferință a autorului pentru autentic și, implicit, o finalitate obiectivă a scrierii. Toate aceste aspecte vin în sprijinul veridicității operei și exclud idealizarea prin descriere. Tocmai de aceea, fragmentul propus nu constituie o elipsă în fluxul narativ pentru a alterna încordarea evenimentelor cu farmecul posibil al naturii. I. Slavici găsește în imaginea cadrului reflectarea anticipată a finalului, altfel spus, acele „rămășițe încă nestârpite" ale unei lumi.

Sub aspect stilistic, secvența în discuție reține tocmai prin economia mijloacelor expresivității. În afară de enumerație, - firească și explicabilă prin succesiunea morfologică a termenilor – alte procedee nu se regăsesc în fragment, ceea ce pune în lumină sobrietatea stilului. O tehnică interesantă este aceea a obiectivării perspectivei prin dedublare. Deși descrierea este o finalitate a percepției auctoriale, folosirea persoanei a II-a („aruncai", „nu zăreai") echivalează cu transferul ei asupra unui cititor virtual, căruia îi creează iluzia participării la conturarea unei lumi în spațiul cărții. De altfel, prezentul formelor verbale („se ivește", „stau", „se lasă") susține aceeași impresie a actualității imaginii, timpul lecturii suprapunându-se temporalității descrierii.

Obiectivitatea prezentării, detașarea evidentă față de obiectul descrierii, simplitatea lexicului sunt particularități ale stilului desprinse din acest fragment și, totodată, argumente ale apartenenței scriitorului la estetica realismului.

c. Ilustrează conceptul operațional* descrierea, *apelând la argumente din fragmentul de mai sus.

DESCRIEREA = modalitatea de expunere prin care se prezintă particularitățile unui peisaj, caracteristicile unei ființe sau ale unui obiect.

În funcție de viziunea asupra obiectului descrierii, ea poate fi:

- **obiectivă** – dacă oferă informații cu privire la obiecte, clădiri, persoane, obiective turistice, într-o manieră neutră, conformă cu realitatea.
  (scrierile realiste, ghidul turistic)
- **subiectivă** – dacă oferă percepții asupra unor obiecte, persoane etc., reprezentând viziunea personală a celui care descrie.
  (pastelul, tabloul în proză, tableta)

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

„Omul să fie fericit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit."

(Ioan Slavici, **Moara cu Noroc)**

a. Prezintă semnificaţia fragmentului citat în contextul operei literare* Moara cu Noroc, *de Ioan Slavici.

Prin volumul *Novele din popor*, apărut în 1881, Ioan Slavici schimbă registrul tematic şi stilistic al prozei româneşti, aducând ceea ce Titu Maiorescu numeşte „realismul poporan". Cum subiectele sunt alese din realitatea socială a satului ardelenesc, iar eroii din categoria celor care „dărâmă munţi, nebunesc, se ucid" (Ioan Slavici), şi substratul moral al scrierilor vine din etica populară. Vorbind de această supratemă şi despre opţiunea autorului pentru caracterele puternice, M. Eminescu nota: „Slavici e înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepţie; problemele psihologice pe care le pune sunt desenate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omeneşti, fiecare din chipurile care trăiesc şi se mişcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe uliţele împodobite cu arbori ale satului, nu semănă numai în exterior cu ţăranul român în port şi în viaţă, ci au fondul sufletesc al poporului şi gândesc şi simt ca el."

Nuvela *Moara cu Noroc* reflectă în plan estetic repercusiunile pe care le are în plan etic, abaterea de la un cod prestabilit de tradiţie: cârciumarul Ghiţă se lasă dominat de puterea banului într-o serie de fapte care culminează cu prăbuşirea lui.

Vocea bătrânei deschide o perspectivă moralizatoare asupra textului. Situate chiar la începutul nuvelei, aceste cuvinte *au un ton profetic, anticipând destinul tragic al eroului* şi transmit, totodată, o viziune asupra vieţii şi valorilor ei. Acest personaj, care nu are nume şi biografie, sintetizează înţelepciunea populară şi punctul de vedere al naratorului. În înţelegerea sa, bogăţia aduce zbuciumul sufletesc, iar sărăcia garantează liniştea, echilibrul lăuntric. Se deduce de aici o mulţumire de sine şi de viaţă, o prudenţă a aspiraţiilor, explicabile, de altfel, dacă ţinem seama de fondul religios al educaţiei, al conduitei. Aşa cum sunt formulate (cu forma verbală la conjunctiv şi la indicativ prezent), enunţurile au o încărcătură gnomică şi par desprinse din Decalog. Prin urmare, porunca este ca omul să fie fericit, respectându-le pe celelalte. Sfârşitul tragic al lui Ghiţă se prefigurează ca o încălcare a acestei recomandări şi a învăţăturii cuprinse în proverbul românesc „Banul te neodihneşte". Eroul n-a acceptat „să fie fericit cu sărăcia sa", a încercat să depăşească spaţiul predestinat al colibei, a râvnit bogăţia în locul liniştii, fapte ce se cer pedepsite.

Cuvintele bătrânei concentrează ideea nuvelei, au valoare premonitorie şi asigură simetria textului, deoarece se regăsesc – asemeni unui ecou – în imaginea focului purificator din final. Privind hanul în flăcări, vorbele ei închid evoluţia eroilor ca într-o ramă fatalistă: „Simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data."

Scanned with OKEN Scanner

b. Explică titlul operei, raportându-l la destinul personajelor.

În general, titlul unei opere literare este o cheie de lectură în ceea ce priveşte conţinutul ideatic sau personajele.

În cazul nuvelei lui Ioan Slavici, sintagma care serveşte de titlu oferă destule sugestii pentru interpretarea secvenţelor epice şi a evoluţiei eroilor. Astfel, termenul „Moară" trebuie citit ca o aluzie la spaţiul acţiunii, dar şi ca referire la ceea ce fusese hanul, înainte de a fi arendat. Moara de grâu părăsită se transformă, sub ochii cizmarului-hangiu, într-un rost mai bun, doar că prosperitatea este înşelătoare şi devine praf şi pulbere, ca şi destinul eroilor. Bobul de grâu care se face făină reprezintă imaginea devenirii sufleteşti a protagonistului: întâi încolţeşte dorinţa şi, treptat, o nevăzută roată a destinului, reduce totul la pulberea fină a cenuşii.

Determinarea „cu Noroc", ortografiată de autor cu majusculă, trimite clar la ironia destinului şi reclamă o lectură în subsidiarul textului. Pentru nici un personaj, moara nu a putut fi cu noroc, în evoluţia fiecăruia regăsindu-se un eşec, un moment cu nenoroc. Ghiţă pierde tihna, dragostea Anei, rostul său dinainte; Ana îşi pierde cumpătul, iar Lică– puterea de a depăşi ameninţarea legii. Dacă este vorba de noroc în modul în care a conceput I. Slavici semnificaţiile textului, atunci el ar putea fi al colectivităţii rurale, care – prin purificarea focului – ar putea cunoaşte un alt mers al lucrurilor.

Luată în întregime, sintagma din titlu atrage atenţia asupra temei sociale (moara cu noroc fiind un posibil loc al răscrucilor de drumuri, al întâlnirilor şi al câştigului), asupra eroilor şi a concepţiei autorului despre destin.

***c. Ilustrează conceptul operaţional de* nuvelă, *folosind drept suport al argumentaţiei creaţia literară* Moara cu Noroc.**

NUVELA = specie epică scrisă în proză, mai amplă decât povestirea şi mai scurtă decât romanul, având personaje puţine şi acţiunea concentrată de regulă în jurul unui personaj principal.

În funcţie de tematica abordată ea poate fi:

- nuvelă istorică: *Alexandru Lăpuşneanul*, de Costache Negruzzi;
- nuvelă socială: *Întâlnirea din pământuri*, de Marin Preda;
- nuvelă psihologică: *În vreme de război*, de I. L. Caragiale;
- nuvelă fantastică: *La ţigănci*, de Mircea Eliade;
- nuvelă filosofică: *Sărmanul Dionis*, de Mihai Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU

▶ Subiectul nr. 1

„Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani pe care am trăit-o eu? (Pauză) – (Iluminat deodată.) Iona – (Strigând) Ionaaa! – Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona. (Pauză).

- Și acum, dacă stau să mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. trebuia s-o ia în partea cealaltă.

- (Strigă) Iona, Ionaaa! E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur. - (Scoate cuțitul) Gata, Iona? (Își spintecă burta) Răzbim noi cumva la lumină."

(*Marin Sorescu*, **Iona**)

a. Comentează semnificațiile momentului reprodus în text, din perspectiva evoluției personajului, definit chiar de către autor drept „omul singur, nemaipomenit de singur".

În dramaturgia românească, *Iona* apare ca o piesă de avangardă, un exemplu de antiteatru, cultivând negativul comunicării (solilocviul), re-crearea unei atmosfere prin desacralizare, amestecul de tragic și grotesc, de grav și comic.

Cheia de lectură pentru un astfel de text dramatic o oferă autorul însuși avansând ideea de construcție alegorică: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu ... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă îmi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții." Prin urmare, piesa este o reinterpretare existențialistă a unui mit biblic, povestea insului rătăcit în neant, parabola singurătății. Pierdut în labirintul existenței, Iona încearcă să găsească o „ieșire la mare", tăind burțile peștilor care îl conțin, până ajunge la revelația că *adevărata libertate* se *află înăuntrul ființei sale*. Aceasta este – în fapt – evoluția personajului și a substanței dramatice, proiectate de autor într-un decor format dintr-o gură imensă de pește și o moară de vânt. De-a lungul acestui parcurs, Iona trece prin stări contradictorii, care fac din el filtrul emoțional al umanității: este tentat să demitizeze adevărurile consacrate („Oameni buni, învierea se amână!"), trăiește momente de încântare în fața spectacolului marin („sclipea nisipul și eu credeam că sunt nasturii valurilor"), resimte superlativul dezamăgirii („Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia."), are cele mai neașteptate revelații („Dacă sunt geamăn?!"), este nostalgic („Cum se numeau bătrânii aceia buni care tot veneau pe la noi când eram mic?") și, uneori, resemnat în chip generos („universul întreg să fie dat lumii de pomană.").

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul citat reprezintă revelația ultimă a lui Iona, anume regăsirea sinelui autentic („Eu sunt Iona") și descoperirea sensului existenței în căutarea unei zări de lumină. Depersonalizat de-atâta singurătate, el își pierde datele identității pe care i le revelează ultimul monolog, aducându-i totodată în memorie echivalența dintre amintirile pierdute și valorile vieții. Succesiunea interogațiilor este expresia consistenței acesteia: copilăria, familia, petrecerile, soarele blând și trecerea timpului, lucrurile învățate și *farsa existenței*.

Personajul care mărturisea „începe să fie târziu în mine", care simte că „noaptea e atâta beznă în pădure, încât copacii cresc de spaimă", trăiește drama alterității, strigă de disperare la propriul ecou și supraviețuiește închisorii simbolice cu speranța „ies eu la un liman". Această înțelegere a relației cu sine îl determină să-și dea mereu o șansă și-i conferă o naivitate sublimă. Iona are vise cu pești, și-ar dori să fie pescar de nori, știe despre viață că este o apă plină de nade colorate, dar își pierde datele individualității și pare că trăiește un proces de neantizare. „Drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă" este metafora vieții în care nu mai „contează dacă ai sau nu noroc", atâta timp cât știi că rostul vieții este drumul, iar al călătorului popasul. Astfel gândește Iona, surprinzând prin ineditul constatării: „Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o." Eroul culpabilizează calea pentru rătăcirea sa, vorbește cu sine cum ar vorbi cu un geamăn, oferă sufletului o șansă suprimând temnița trupului. Pentru că se află „nemaipomenit de singur" și orice acțiune a sa este circumscrisă condiției sisifice a ființei umane, Iona se sacrifică pe sine devenind *un erou tragic*, specific teatrului existențialist, care își asumă cu luciditate dispariția fizică, deoarece crede într-un liman de lumină, dincolo de limitele lumii alienate care-l conține.

Construit după *tehnica solilocviului*, fragmentul reprezintă un argument al modernității textului, un deznodământ-soluție pentru drama personajului care-și află, în cele din urmă, numele, și înțelege că „e greu să fii singur".

b. Explică semnificația gestului personajului, din finalul fragmentului.

Personajul lui Marin Sorescu știe, ca și eroul biblic din timpul mitic, inițial, că trebuie să fie fericit, dar află, trăind, că „fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie". Tocmai de aceea, Iona își propune sieși căutarea unor căi spre libertatea echivalentă cu fericirea, scriind un mesaj în podul palmei, spintecând burțile balenelor care-l țin prizonier, sau îndemnându-se să înoate până la capăt: „o să înot pe burtă o zi, două, un an, până obosesc bine, apoi pe spate, apoi într-o dungă. Apoi într-un deget, apoi într-un fir de păr, apoi într-un fir de suflet, apoi într-o suflare, apoi într-un geamăt. Ies eu la un liman."

Ultimul gest consemnat de autor în indicația scenică, „își spintecă burta", comportă mai multe interpretări, dacă se ține seama de consistența eroului, de dimensiunile dramei pe care o trăiește și de natura închisorii simbolice. Astfel, finalul poate fi citit ca o sinucidere, din pricina disperării, sau a conștientizării de tip existențialist potrivit căreia Dumnezeu nu este mort (cum ar spune Nietzsche), ci este prezent, dar obosit. De asemenea, spintecarea burții ar putea semnifica o întoarcere către sinele profund. Ca și Oedip, care-și scoate ochii pentru a-și îndrepta privirea spre blestem, Iona își întoarce sensul căutării spre vina tragică de a fi singur. Conștiința dramatică a singurătății (blestemul constând nu în „a fi singur, ci singurul", cum spune Cioran) îi situează existența sub semnul luminii întrezărite înăuntrul său. S-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

spune despre omul întemniţat în chitul uriaş – într-o a treia propunere de lectură – că este expresia sublimă a optimismului care nu lasă destinul să-i îngenuncheze fiinţa. Iona îşi spintecă burta, dar rosteşte plin de speranţă „Răzbim noi cumva la lumină". În sens creştin, finalul piesei este o renaştere, eroul este deja reînviat, pentru că, prin pluralul „noi" el s-a sustras singurătăţii, a dobândit un seamăn pentru care merită să moară şi să renască la un alt şir de vieţi, fie că vor fi prinşi într-o burtă de peşte, fie că vor sta cu capul în mâini, pe banca mult visată de pe ţărm.

Dacă *marea* plină de nade colorate *este o metaforă a vieţii* şi dacă lipsa de orizont simbolizează rătăcirea labirintică a fiinţei, atunci gestul final al lui Iona reprezintă singura libertate îngăduită de destin, respectiv dramaturg. În parabola biblică, personajului i se verifică puterea credinţei, în piesa lui Marin Sorescu, Iona probează rezistenţa la o lume agonică, în care singura certitudine e că omul „este nemaipomenit de singur".

c. ***Ilustrează conceptul operaţional de* gen dramatic, *apelând şi la argumente din textul de mai sus.***

GENUL DRAMATIC = unul dintre cele trei genuri literare, având ca particularitate distinctă exprimarea indirectă a sentimentelor şi concepţiilor autorului, prin intermediul acţiunii reprezentate pe scenă.
= modalitatea de expunere specifică este dialogul, care are şi funcţia de caracterizare a personajelor participante la desfăşurarea dramatică.

Genul dramatic este reprezentat prin trei specii de bază: tragedia, drama şi comedia.

Textul dramatic este destinat atât lecturii, cât şi reprezentării scenice, iar acest al doilea aspect presupune existenţa mai multor realităţi care contribuie la evidenţierea mesajului: actorul, masca, regizorul, scenograful, publicul spectator, cronicarul teatral etc.

Textul citat aparţine genului dramatic potrivit următoarelor argumente:

- dramaturgul îşi prezintă concepţiile mediat, prin evoluţia, identitatea şi limbajul personajului Iona;
- organizarea textului respectă paralelismul replică / indicaţie scenică, ceea ce traduce în fapt artistic prezenţa personajului şi a autorului;
- modalitatea de expunere este monologul, având în vedere că piesa conţine un singur personaj;
- sensul ultim al textului se comunică prin cumularea semnificaţiilor elementelor de decor, a conţinutului monologat şi a comentariilor regizorale.

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU

▶ Subiectul nr. 1

„O secundă, o secundă
eu l-am fost zărit în undă.
El avea roşcată fundă.
Inima încet mi-afundă.
Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu
blestemat şi semizeu
căci îmi este foarte rău.
Stau întins şi lung şi zic,
Domnişoară, mai nimic
pe sub soarele pitic
aurit şi mozaic.

Pasul trece eu rămân."

(Nichita Stănescu, **În dulcele stil clasic)**

a. Prezintă tematica poeziei din care a fost extras fragmentul de mai sus.

Volumul *În dulcele stil clasic*, apărut în 1970, şi poezia cu acelaşi titlu reeditează, parodic, o modă literară, persiflând specificul liricilor romantici: lamentaţia, clişeele stilistice şi poza romantică a eului contemplator. Poemul în cauză a şi fost receptat, de altfel, ca o reacţie la un tipar consacrat: „o piesă lirică galantă-sinteză între elegantul stil trubaduresc şi lamentaţiile amoroase din timpul lui Ienăchiţă Văcărescu – supusă de Nichita Stănescu (...) unui tratament de regenerare-caricaturizare." (Al. Ştefănescu).

Muzicalitatea formei, produsă de tehnica refrenului şi a paralelismului sintactic, aparenţa de romanţă afectată şi oximoronul ca unitate stilistică inedită („frunză verde, pală") nu sunt efecte gratuite, ci se sprijină pe un conţinut ideatic profund. Acesţa este conferit de tematica poemului, exprimată în etape, după tehnica straturilor aparente. La un prim nivel se conturează *tema dragostei*, având ca argumente lirice prezenţa metonimică a iubitei („pasul tău de domnişoară"), reacţia imperativă a eului poetic („mai rămâi cu mersul tău") şi semnalarea influenţei pe care o are această stare de graţie – iubirea – asupra fiinţei poetului („Inima încet mi-afundă"). Al doilea nivel poetic îşi subordonează semnificaţiile *ideii de trecere* („pasul trece") şi, implicit, de timp. Scurgerea ireversibilă a timpului este resimţită sfâşietor, elegiac şi este surprinsă în semantica verbelor „coboară" şi „trece". Imperativul „mai rămâi" ar putea fi citit şi ca expresie a disperării provocate de ireversibilitate, el concentrând

Scanned with OKEN Scanner

întreg dramatismul faustian: „Clipă, mai stai, eşti atâta de frumoasă!" Concluzia gnomică a poeziei („Pasul trece eu rămân") vine în sprijinul temei citate, fără a contrazice versul sentenţios al *Glossei* („Vreme trece, vreme vine"), pentru că atitudinea poetului („eu rămân") nu înseamnă statornicie, ci uimire.

Într-un plan mai îndepărtat al semnificaţiilor, se distinge o *a treia temă, anume creaţia*, ale cărei surse sunt dintre cele mai neaşteptate. Cea dintâi este sfera mineralului („Dintr-un bolovan coboară") şi presupune convertirea pietrei în graţia feminităţii; creaţia se poate naşte, de asemenea, din vegetal („Dintr-o frunză verde, pală"), după cum ar putea fi generată de durata însăşi („Dintr-o înserare-n seară"). Natura este simplificată la detaliul frunzei, care împrumută feminităţii fragilitatea, perisabilul, iar din temporalitate este ales amurgul, pentru a se demonstra că moartea luminii poate reprezenta naşterea frumuseţii sau a ideii.

De remarcat este faptul că cele trei teme sunt particularizate prin motivul pietrei, văzută ca scriitură cosmică, în stare să genereze pasul, clipa sau cuvântul.

Corelate, cele trei teme propun ca sens ultim al poemului, ideea că femeia este un liant al universului, o mijlocitoare între bărbatul-poet şi lume, frumuseţea ei *cumulând statornicia, durata, efemerul şi efortul de elevaţie* („pasăre amară").

b. Comentează versurile: „Mai rămâi cu mersul tău / parcă pe timpanul meu / blestemat şi semizeu / căci îmi este foarte rău."

Poezia *În dulcele stil clasic* este, în ansamblul său, mimarea atitudinii eului poetic faţă de dragoste şi de trecerea timpului. Acesta este înţeles şi trăit ca un blestem, împotriva căruia artistul-poet nu are decât lamentaţia.

Eul liric este un contemplativ, iar iubirea o realitate exterioară, cosmică, văzută într-o implacabilă trecere şi rugămintea „mai rămâi" este, în acest sens, o încercare de a opri clipa tocmai pentru prelungirea contemplaţiei. Versul cu valoare de cauzalitate („căci îmi este foarte rău") reprezintă mimarea afectării, a suferinţei cu temeiuri metafizice.

O interpretare modernă ar putea vedea, camuflată, în structura lexemelor următoarea aserţiune: „timpul este zeu" („... *timp*anul meu bl*este*mat şi semiz*eu*"), postulat întărit de retorica opoziţiilor (gând-cuvânt; sacru-profan; blestemat-semizeu) şi de existenţa absolută a duratei. Într-o lume a „operelor imperfecte", fiinţa este damnată să perceapă supradimensionat paşii timpului, în decursul căruia şi-a dorit să devină o zeitate, dar a sfârşit prin a tânji, într-o stare de boală, după dragoste, singurătate şi moarte.

Stilistic, secvenţa lirică reprezintă o invocaţie retorică, rostită în manieră clasică, din care se poate deduce imaginea artistului care-şi conştientizează dualitatea propriei esenţe (perisabil-peren) şi, într-un efort de resemnare superioară, admite să-şi trăiască dimensiunea nefericirii: „căci îmi este foarte rău".

Scanned with OKEN Scanner

c. ***Ilustrează conceptul operațional de* inversiune poetică*, referindu-te la versurile citate.***

INVERSIUNE POETICĂ = procedeul stilistic prin care se schimbă ordinea obișnuită a cuvintelor, în vederea sublinierii unui anumit efect artistic.

Exemplu: „roșcată fundă" – epitetul este antepus pentru a se preciza sugestia cromatică și apoi aceea de convențional.

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

„Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat, leoaica, azi de față.
Și deodată în jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciorcârlie."

(*Nichita Stănescu,* **Leoaică tânără, iubirea**)

a. ***Comentează semnificația momentului întâlnirii cu iubirea, în viziunea poetului.***

Volumul *O viziune a sentimentelor*, apărut în 1964, aduce în lirica românească autenticitatea totală a trăirilor, cărora li se dă șansa sublimării în necuvânt. Proiecție modernă a lui Orfeu, Nichita Stănescu propune pentru cuprinsul cărții, idile sentimentale, reeditarea nostalgică a cântecului menestrelilor, o lume în viziune afectivă și sub semnul onestității lirice: „Nu putem inventa sentimente. Le putem descoperi și exprima, le putem apropia de inimă sau respinge. Poezia nu este numai artă, ea este însăși viața, însuși sufletul vieții."

Inclusă în volumul menționat, *Leoaică tânără, iubirea* este o poezie de dragoste, având în centrul alcătuirii și al conținutului ideatic întâlnirea poetului cu iubirea. Noutatea viziunii poetice constă în asocierea animal-eros, pe baza sugestiilor de voluptate, senzualitate și tinerețe, precum și în redarea consecințelor pe care le are sentimentul asupra existenței ulterioare a eului liric.

Scanned with OKEN Scanner

Întâlnirea poetului cu dragostea are o temporalitate clară, „azi", şi un caracter irevocabil, marcat de verbele la perfect compus: „a sărit", „i-a înfipt", „m-a muşcat". Năvala de scurtă durată a iubirii cu chip de leoaică are asupra conştiinţei şi sensibilităţii poetului un efect devorator întâi („m-a muşcat, leoaica, azi, de faţă"), pentru a echivala, în cele din urmă, cu o transfigurare, căci „natura / se făcu un cerc de-a dura", „pe-un deşert în strălucire". Întâlnind-o, poetul descoperă că iubirea are o forţă demiurgică asupra lui şi a universului, simţindu-şi fiinţa într-o stare de graţie. Amestec de durere („Colţii albi mi i-a înfipt în faţă") şi încântare („curcubeu tăiat în două"), dragostea invadează şi copleşeşte fiinţa, năruie şi realcătuieşte universul după legile sale. Această stare este în chip atât de plăcut violentă, încât eul sensibilizat al poetului, pândit şi năucit de „leoaica arămie", nu mai percepe decât forma („un cerc"), culoarea („curcubeu") şi cântecul („ciocârlie"). Universul lipsit de contur este semnul întâlnirii poetului cu dragostea, sau cu poezia. Astfel, imaginea leoaicei care „pândise-n încordare / mai demult" poate reprezenta, în egală măsură, o concretizare a creaţiei, a genezei artistice, care – în orice interpretare – „era frumoasă ca umbra unei idei." (Evocare).

Momentul, fixat de poet într-un prezent al trăirii şi al creaţiei, conţine, sublimată, o apariţie erotică, ce devorează trupul şi eliberează sufletul. Fie că este poezia însăşi, leoaica apare neaşteptat şi acţionează necruţător, astfel încât îl recreează şi îl justifică atât pe om, cât şi pe artist.

b. Interpretează versurile: „Şi deodată în jurul meu, natura / se făcu un cer, de-a dura, / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape."

Textul poeziei oferă imaginea concretizată a simbolului erotic din titlu. Aceasta dobândeşte consistenţă prin însumarea unor secvenţe narative („mi-a sărit în faţă", „mă pândise", „m-a muşcat, leoaica, azi, de faţă") care insistă pe forţa acaparatoare a sentimentului asupra fiinţei lăuntrice. Subjugând sufletul şi trupul, iubirea tulbură percepţia de orice fel („dar mâna nu le mai ştie") şi reorganizează spaţiile. Ea are un fel demiurgic de a transforma fiinţa şi lumea, impunând legi şi axe noi, încât eul liric se defineşte printr-o nouă stare de cântec, de culoare şi de a fi îndrăgostit. În această altă şi bruscă geneză („şi deodată ... se făcu ... "), iubirea nu ocoleşte ideea perfecţiunii formale, deoarece reconstrucţia vizează sistemul cercurilor concentrice. Repetiţia însoţită de comparaţie („Când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape") sugerează imposibilitatea eului poetic de a se sustrage mirajului erotismului şi produce, la nivelul expresivităţii, un efect incantatoriu, asemeni celui eminescian din *Peste vârfuri* („Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet."). Cercul – în văzduh sau în apă – este semnul unei armonii originare, o metaforă a temniţei dorite, acceptate, aşa cum a fi îndrăgostit înseamnă, implicit, a fi rob al dragostei. În simbolistica cercului poate fi regăsită şi imaginea cuplului adamic, a cărui refacere dă sens fiinţei. Astfel, „curcubeu tăiat în două" reprezintă o imperfecţiune voită, obligatorie, ca un cub fără colţ (*Lecţia despre cub*), ca o „poartă a sărutului" în care două jumătăţi cioplite îşi aşteaptă pecetea atingerii.

Versurile citate surprind consecinţe imediate ale apariţiei dragostei în existenţa poetului, dar semnalează şi ecouri ale transformării lui sufleteşti în spaţiul exterior al naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Şi fiinţa şi lumea par să se fi aflat sub imperiul unui descântec, rostit într-o clipă de o zeiţă păgână, în termeni cunoscuţi:

„Se desenează pe nisip un cerc
după care se taie în două,
(...)
După aceea ce cade în genunchi."

(*Lecţia despre cerc*)

Aceasta este imaginea ultimă, din subtextul poemului, a fiinţei poetice, „peste care trece-alene / o leoaică arămie / cu mişcările viclene, / încă-o vreme, / şi-ncă-o vreme ... ".

c. ***Ilustrează conceptul de* metaforă*, prin exemple din textul citat.***

METAFORA = procedeul stilistic prin care se înlocuieşte un termen propriu cu unul figurat, pe baza unei analogii; este o comparaţie subînţeleasă care conferă unui aspect al realităţii un nume nou, mai expresiv decât cel iniţial.

- „leoaică tânără" – este o metaforă a dragostei;
- „plumbul" (în poezia bacoviană) – este o metaforă a morţii;
- „lumina" (a mea sau a altora) (în poezia blagiană) – este o metaforă a cunoaşterii.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VOICULESCU

▶ Subiectul nr. 1

"Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi mereu mlădioasă. Creşte şi se împodobeşte an de an noi adause şi alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiţi de întâmplări dincolo de fire. Ea colindă în sus şi-n jos malurile Bistriţei. Urcă o dată cu cărăuşii, coboară cu plutaşii, stă pe loc cu copiii ... Dar se mişcă necontenit alături şi în rând cu lostriţa fabuloasă, care nu-şi găseşte astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcărilor aprinşi la minte."

(Vasile Voiculescu, **Lostriţa**)

a. Prezintă modul în care evoluează povestea de iubire, în opera literară* Lostriţa, *de Vasile Voiculescu.

Înainte de a dezvolta un plan secund al semnificaţiilor, *Lostriţa* este o poveste de dragoste între un om şi o fiinţă fabuloasă. Această istorisire revelează tema textului şi constituie schema narativă pe baza căreia se impune noutatea tratării mitului Ondinei din apele Bistriţei.

Ca desfăşurare epică, povestea lui Aliman conţine o succesiune de etape ce culminează cu intrarea pescarului în fantastic: aşteptarea tenace şi nadele întinse, prima atingere („îi simţea mereu povara şi forma în mâinile nedibace şi în sufletul tulburat"), apariţiile repetate ale lostriţei care îi aduce noroc („când i se arăta lostriţa îi mergea bine şi avea spor"), credinţa în puterea peştelui sculptat, descântecul şi eliberarea totemului în apă, salvarea fetei cu înfăţişare stranie, izolarea cuplului de lumea bănuitoare, dispariţia misterioasă a ibovnicei, drumul în căutarea ei, resemnarea cu perechea din real, visul prevestitor şi, în cele din urmă, intrarea în „valurile ... mânioase care s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna".

Experienţa neobişnuită a lui Aliman are ca temporalitate o sugestie vagă a mitului iubirii şi una mai precisă, în anotimpul renaşterii, când „a dat Dumnezeu de-a venit şi primăvara". Apele dezgheţate ale Bistriţei coboară dinspre munţi în imagini apocaliptice („sodom din mal în mal, cărând sfărâmături de sate la vale, cu case, oameni şi vite") şi îi aduc, pe o plută sfărâmată, fata chemată prin descântec. Primul lui gând este „s-o ascundă de ochii străini", iar povestea începe şi se consumă năvalnic, deoarece „fuseseră făcuţi şi adunaţi înadins unul pe potriva celuilalt". În ipostaza nouă de îndrăgostit, şi nu fascinat de o apariţie, Aliman se abandonează cu totul trăirilor sale, uită de peşte şi de vrăji, încercând euforia celor împliniţi prin iubire: „Ţinea fata în braţe, şi dulcea ei povară împlinea tot ce râvnise şi jinduise până atunci". Extazul perechii adamice se exprimă nocturn, în spaţiul acvatic, unde „se

Scanned with OKEN Scanner

scăldau cu nesaţ" într-un fel e iniţiere în vârstele fantasticului simbolizat de apele care „se făceau pe rând de aur, de argint şi apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare". Starea de miracol erotic ţine până la mijlocul verii, când, dintr-o altă vreme de legendă, vine mama Ilenei, „o femeie voinică, iute şi sturluibatică, aşijderi apelor după ploaie" şi-i desparte cu asprime. Din acest moment, comportamentul lui Aliman este al unui îndrăgostit disperat care şi-a pierdut rostul. Bătând toate drumurile în susul şi în josul Bistriţei, pescarul nu află decât că femeile căutate au trăit într-o vreme îndepărtată şi, vrăjitoare fiind, sătenii le-au alungat cu pietre şi le-au ars casa „pentru multe blestemăţii şi răutăţi ce săvârşiseră cu ajutorul Satanei".

Deşi protagonistul nu acceptă finalul, pentru că a trăit o poveste „ameţitoare, ca o Bistriţă umflată de fericiri ...", autorul încheie vraja erotismului printr-o formulă pragmatică, însă lipsită de orice echivoc: „Dar toate trebuie să aibă un isprăvit."

b. Comentează afirmaţia naratorului: „Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi mereu mlădioasă. Creşte şi se împodobeşte an de an noi adause şi alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiţi de întâmplări dincolo de fire."

Fragmentul citat ilustrează tehnica poveştii despre poveste. Autorul semnalează, astfel, intrarea faptului trăit în legendă („povestea lui Aliman a rămas vie ..."), transmiterea lui prin viu grai şi cizelarea expresiei, în urma relatării repetate, care conferă istorisirii formă „mlădioasă". „Noi adause şi alte scornituri" sunt dovezi ale fascinaţiei pe care o exercită povestea lui Aliman asupra ascultătorilor, dar şi expresia faptului că, prin destinul său exemplar, pescarul a iniţiat o practică a proliferării povestirii. Altfel spus, oamenii pier, iubirile mor, însă „întâmplările dincolo de fire" rămân în rama poveştii, satisfac plăcerea rostirii şi delectează închipuirea ascultătorului / lectorului.

Consemnarea despre destinul poveştii („ea colindă în sus şi-n jos malurile Bistriţei") personifică plăsmuirea de cuvinte, aşa cum, în conţinut, însufleţise lostriţa. Aceasta – adaugă autorul – continuă să se arate „flăcăilor aprinşi şi fără minte", iar „trupul de ibovnică întinsă la soare" rivalizează cu tradiţia folclorică în care i se răsfrânge miracolul.

***c. Justifică apartenenţa acestei proze la specia literară numită* povestire.**

POVESTIREA = specia genului epic, desemnând o naraţiune mai lungă decât schiţa şi mai scurtă decât nuvela, în care faptele sunt relatate din perspectiva unui narator, martor sau participant la cele întâmplate.

Argumente:

- textul este de scurtă întindere;
- există un fir epic, urmărit în succesiunea cronologică a faptelor;
- acţiunea se concentrează asupra unui singur fapt semnificativ (prinderea lostriţei);
- evenimentele sunt redate din perspectiva unui narator neimplicat, fapt marcat de formele verbale la persoana a III-a;

Scanned with OKEN Scanner

- relaţia dintre narator şi auditoriu este sugerată în prolog şi precizată în secvenţa finală; principala modalitate de expunere este naraţiunea, dar nu lipsesc descrierea şi dialogul.

*
* *

▶ Subiectul nr. 2

„Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vultori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece. Pe Bistriţa, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişare de lostriţă. De sus de la izvoare şi până dincolo de şuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup şui de şalău şi pielea pestriţă auriu, cu bobiţe roşii-ruginii, ca a păstrăvului."

(Vasile Voiculescu, **Lostriţa**)

a. Explică, pe scurt, rolul avertismentului de la începutul textului citat.

În ipostaza sa de prozator, Vasile Voiculescu este autorul unor volume de povestiri (*Capul de zimbru, Iubire magică*) care sunt „opera unui prozator perfect stăpân pe mijloacele sale şi care nu datorează aproape nimic poetului. Prozatorul e un magician al povestirii" (Nicolae Manolescu). Literatura română îi datorează, în schimb, fantasticul de factură mitică şi magică, redat sub forma alegoriei sau a parabolei.

Lostriţa prezintă, într-un timp legendar, povestea unui pescar care-şi face un ideal din prinderea demonului acvatic. În mod simbolic, el întruchipează pe căutătorul de valori absolute care devine victima unei aspiraţii mai presus de fire.

Atmosfera povestirii este de basm: un peşte se preschimbă în fată, un pescar se aruncă în apă şi ocroteşte o lostriţă de violenţa valurilor, un vrăjitor descântă un peşte de lemn şi acesta aduce fabulosul în real, timpul condensează un veac într-o săptămână. Toate aceste indicii ale caracterului fantastic al textului sunt anticipate de autor în prologul despre diavol. Secvenţa de debut avertizează lectorul asupra conţinutului senzaţional al evenimentelor: „dracul de baltă ... ia felurite chipuri". Localizarea acţiunii neobişnuite este precizată tot în acest fragment („Pe Bistriţa ..." „şi până dincolo de Piatra"), într-un cadru autohton, de unde se poate deduce că povestirea va evoca universul fabulos al credinţelor populare româneşti legate de mitul duhurilor apei (Sirene, Ondine, Rusalce).

Asociind mediul acvatic miracolului, Vasile Voiculescu descrie apariţiile posibile ale diavolului cu atributele feminităţii – „fata şuie care se scaldă în vultori" -, insistând asupra puterii malefice: „cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece".

Prin urmare, fascinaţia pe care o exercită „ştima vicleană" asupra tinerilor pescari este diabolică, are urmări nefaste şi avertismentul nu face decât să avanseze ideea unui destin tragic, pe care conţinutul epic îl va confirma.

Scanned with OKEN Scanner

b. Prezintă acele elemente ale portretului, care fac din lostriță un personaj fabulos/miraculos, raportându-le la ansamblul povestirii.

Povestirea lui Vasile Voiculescu prezintă, prin intermediul unei narațiuni alegorice, o serie de simboluri profunde care pun în lumină sensul textului: ființa umană în căutarea absolutului încearcă să deplaseze limita cunoașterii, iar când conștientizează că efortul său este zadarnic, o depășește intrând în fantastic prin Moarte.

Faptul care i-ar justifica existența lui Aliman ar fi prinderea lostriței care ia chip de fată și de pește uriaș. În simbolistica textului, ea este metafora idealului, reprezentarea zoomorfă a perfecțiunii, expresia ispitei, sau întruchiparea forțelor malefice ale mediului acvatic. Ca pește, lostrița ar putea motiva profesia lui Aliman, iar ca femeie ar putea însemna împlinirea erotică a ipostazei lui de om, altfel spus, ea *ar putea echivala cu sensul vieții.* Oricum ar fi citit, portretul ei reprezintă mirajul erotic, pe care mult timp îl simte Aliman „în carnea brațelor". Personificată, lostrița stă tolănită la soare „ca o domniță", are suplețea unui trup adolescentin, se unduiește „cu ispite femeiești" și este, în tot, un descântec de dragoste rostit dintr-o altă lume. De-acolo și vine la un moment dat pentru a lua mințile pescarului, iar detaliile pe care le surprinde autorul în înfățișarea femeii-lostriță sunt argumente ale apartenenței ei la o existență fabuloasă: „Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, iia, fota, opincile, ca și cum n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe răsfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca la fiare." Raportat la secvența inițială a textului, acest fragment demonstrează că lostrița prefăcută în femeie aparține mediului real, rustic, prin detaliile vestimentare („iia, fota, opincile"), în timp ce „dinții ascuțiți", „ochii ... reci ca de sticlă", „părul ca niște șuvoaie" sunt semnele existenței sale acvatice, care o fac asemănătoare cu înfățișarea înșelătoare a peștelui descris la început: „trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobițe roșii-ruginii, ca a păstrăvului".

Dată fiind această metamorfoză temporară a lostriței, textul dobândește aspectul unui „mit erotic răsturnat, zburător întors" (Bianca Osnaga), iar personajul masculin își pierde concretețea, încetând să existe în real și *promițând o ființare eternă* în fantastic.

c. Precizează sensul conceptului operațional de* prolog, *aplicat la povestirea lui Vasile Voiculescu.

PROLOGUL = partea introductivă a unei opere literare, concepută ca un capitol independent sau teoretic, ori ca secvență inițială în care se avansează principalele idei, simboluri ale textului.

Exemple: Prologul despre diavol al povestirii *Lostrița* familiarizează cititorul cu vechile credințe populare despre forțele malefice răspândite în lume; o altă funcționalitate a prologului este aceea de a avertiza asupra riscurilor pe care și le asumă cel tentat de absolut.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

▶ Subiectul nr. 3

„Mereu cerşim vieţii ani mulţi, aşa-n neştire,
Ne răzvrătim, ne plângem de periciunea noatră,
Şi încă nu-nţelegem că fără de iubire
Se vestejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră;
Rupt din eternitate, el vrea tărâm asemeni
Din care-altoiul şubred să-şi tragă sevă nouă;
Noi îl primim cu gheaţă şi-l răsădim în cremeni
Când Dragostea-i unica vecie dată nouă.
Ci-n van acum te mânii pe mine şi m-arunci,
Minunile iubirii n-au stavilă pe lume;
Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricând şi ori de unde mă vei striga pe nume,
Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine."

*(Vasile Voiculescu, **Sonetul** CLXXXIII)*

a. Prezintă viziunea poetului asupra condiţiei umane, apelând la textul dat.

Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imagină este volumul considerat de critica literară „cântecul de lebădă" al lui Vasile Voiculescu. Sonetul cu temă erotică era o constantă lirică în epoca „dulcelui stil", însă ceea ce aduce nou poetul nostru în tradiţia acestei poezii cu formă fixă este o ipostaziere completă a erosului. Astfel, dragostea apare, în viziunea sa, ca seducţie, victorie orgolioasă, mit al androginului, expresie a eternităţii, a fericirii imediate, ca formă a credinţei totale, durere, dramă, „iubire păgână" şi „dumnezee".

Încadrat în acea „mitologie a erosului, crescută din viziunea gravă a sentimentelor, punctate de atitudini moderne ale unui meditativ complicat, deschis dramelor sentimentale şi de spirit" (Ion Pop), sonetul voiculescian recurge la formula traducerii imaginare şi propune cititorului o viziune emoţională asupra iubirii, care coincide, în fapt, cu imaginea condiţiei umane. Aparenta temă *erotică* se conjugă cu *timpul, viaţa şi moartea* într-o unitate indestructibilă. Ca şi în accepţia ei biblică, iubirea de aproape, de viaţă, sau de femeie, este un rost esenţial al fiinţei umane, idee reluată şi dezvoltată pe parcursul demersului liric, până la expresia aspiraţiei către nemurire. Forţa dragostei proiectează sufletul în lumea vegetală, în care fiinţa iubită îşi are un echivalent – „floarea". Sufletul îndrăgostit este asociat cu renaşterea („să-şi tragă sevă nouă") şi miracolul religios (învierea lui Lazăr), înţelegerea lumii este panteistă.

Eul liric se asimilează unui plural („cerşim", „ne răzvrătim") care conţine, generic, imaginea condiţiei umane. Fiinţa cere vieţii durata, uitând că frumuseţea stă în conţinutul de senzaţii al clipei, se lamentează („ne plângem ...") din pricina efemerităţii, ignorând

Scanned with OKEN Scanner

participarea la desăvârşirea cosmică prin act afectiv. Potrivit înţelegerii poetului, în absenţa iubirii timpul este destrămare („se veştejeşte"), iar rostul fiinţei este „un altoi" răsădit „în cremeni". Într-o ordine perisabilă, relativă şi în permanentă schimbare de repere, „Dragostea-i unica vecie dată nouă", postulează poetul crezând, de asemenea, că iubirea justifică existenţa şi o salvează de efemer. Dacă sensul vieţii se confundă cu dragostea, aceasta din urmă este sinonimă cunoaşterii şi devine un principiu reordonator al cosmosului, căci „Minunile iubirii n-au stavilă pe lume".

„În simbolistica barocă a sonetelor domină metafora orgoliului şi a măreţiei", observa Eugen Simion, iar în cazul de faţă, această dominantă stilistică este susţinută prin termeni din aria semantică a trăiniciei (cremeni, stavile, lespede) şi prin asimilarea episodului biblic ce probează intensitatea trăirii. Declaraţia orgolioasă din finalul sonetului realizează un transfer dinspre general (noi) spre particularul confesiunii (eu) şi, în acelaşi timp, exprimă convingerea poetului că miracolele pot fi reeditate, atât timp cât fiinţa umană îşi situează, conştient, existenţa sub zodia iubirii. Gestul promis în ultimul distih este semnul unui luptător, al unui spirit dispus să-şi stăpânească şi să-şi construiască destinul în virtutea iubirii, dominând, astfel, timpul:

„Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine."

Omenirea, a cărei proiecţie o găsim în pronumele personal „nouă", este un Lazăr care învie mereu, pentru că dragostea este o forţă lăuntrică mai puternică decât orice lespede, „decât locuinţa morţilor", cum citim în *Cântarea Cântărilor*.

***b. Motivează scrierea cu majusculă a cuvintelor* Timp *şi* Dragoste.**

În cuprinsul unui demers liric, poetul poate recurge la diverse tehnici de accentuare a unor aspecte pe care el le consideră de importanţă majoră. Refrenul, termenii-cheie, recurenţa unor imagini sunt procedee de marcare a ideilor sau viziunii poetice.

Vasile Voiculescu apelează la evidenţierea unor cuvinte prin ortografierea lor cu majusculă, pentru a sublinia calitatea lor de elemente care polarizează semnificaţiile întregului. *Timpul* şi *Dragostea* sunt temele centrale ale sonetului; reprezintă starea de graţie a fiinţei umane definite prin raportare la durată. Mesajul textului este acela că prin dragoste, sufletul se salvează de efemeritate, de teroarea timpului care transformă totul în ruină. Iată de ce selectează poetul două realităţi referenţiale pentru condiţia umană şi le marchează chiar şi prin ortografiere. Este cunoscut, de asemenea, şi faptul că V. Voiculescu este un poet religios, între alte tendinţe lirice, iar în tradiţia scrierilor de acest tip, lexemele legate de divinitate se scriu cu majusculă. Dacă dragostea aproape substituie destinul, iar timpul este o instanţă supremă, atunci ortografierea cu majusculă a acestor termeni îi încarcă de o conotaţie sacră.

c. Ilustrează conceptul operaţional* de sonet, *folosind ca suport versurile de mai sus.

SONETUL = o poezie cu formă fixă, alcătuită din 14 versuri, grupate în două catrene şi două terţine, având măsura de 11 silabe, ritmul iambic şi rimă tipică.

Scanned with OKEN Scanner

Autori de sonete:

- în literatura universală:
  - *Dante Alighieri, Francesca Petrarca, Pierre Ronsard, W. Shakespeare, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke etc.*

- în literatura română:
  Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Mihai Codreanu etc.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Argument 3
Vasile Alecsandri 5
Tudor Arghezi 10
George Bacovia 19
Ion Barbu 27
Hortensia Papadat-Bengescu 29
Lucian Blaga 32
I. L. Caragiale 44
George Călinescu 53
Ion Creangă 61
Mircea Eliade 69
Mihai Eminescu 75
Octavian Goga 105
Bogdan-Petriceicu Hasdeu 108
Alexandru Macedonski 112
Costache Negruzzi 118
Camil Petrescu 124
Marin Preda 129
Mihail Sadoveanu 144
Ioan Slavici 158
Marin Sorescu 165
Nichita Stănescu 168
Vasile Voiculescu 173

Bun de tipar 2001. Apărut 2001
Editura Ana, str. Prof. I. Inculeț, nr. 20, bl. 680, sc. B, 6600 Iași,
tel./fax: 032-224655
Tiparul executat la MULTIPRINT Iași

Scanned with OKEN Scanner